SHL
WITHDRAWN

EGHAM

LA VOIX
DE
SAVONAROLE

AUGUSTIN RENAUDET

A PROPOS DE JÉROME SAVONAROLE

L'un des faits qui, dans les dernières années du XV^e^ siècle témoignent de l'inquiétude religieuse qui travaille les consciences au spectacle de l'Eglise mal gouvernée, est la violence inouïe de l'émotion que peuvent susciter les prédicateurs populaires, lorsque leur parole appelle la réforme nécessaire de l'Eglise et de la société. Le succès qu'ils pouvaient obtenir en Occident n'a rien de commun avec ces sortes de commotions qui périodiquement, en Italie, agitaient les villes et les campagnes. Le prêcheur italien n'est pas un esprit spéculatif; sa leçon, essentiellement morale, est dépouillée de tout appareil de doctrine; il prêche contre le péché, et le thème qu'il préfère est la malédiction du Christ, prononcée pour l'éternité, contre les coupables. De l'Enfer de Dante au Jugement Dernier de Michel-Ange, ce thème tragique n'a cessé d'émouvoir l'Italie. L'effet de ces prédications menaçantes et terribles était renforcé par l'aspect physique de l'orateur, par son ascétisme douloureux, par ce don du miracle que, souvent malgré lui, l'imagination de la foule lui voulait attribuer.

Pourtant, il existait depuis longtemps une forte prévention contre les prédicateurs populaires, surtout quand ils venaient des ordres mendiants. Les humanistes les méprisaient pour leur barbarie, les conteurs et les nouvellistes, depuis Boccace et bien avant lui, les tournaient en ridicule, le peuple florentin aimait à les bafouer. Mais lorsqu'apparaissait un homme à la parole puissante, il suscitait l'enthousiasme des plus moqueurs. On continuait de rire des bateleurs burlesques, narrateurs de faux miracles et colporteurs de fausses reliques; mais on vénérait les vrais apôtres de pénitence. Ce contraste est un des traits frappants de la vie italienne au Quattrocento. Tel avait été le succès d'hommes comme saint Bernardin de Sienne, saint Jean de Capistran, Robert de Lecce; tel fut le triomphe de Jérôme Savonarole.

De tels faits s'expliquent souvent par le tragique de circonstances exceptionnelles. Les ordres mendiants aimaient

à désigner des missionnaires pour répondre à l'appel de villes troublées par les querelles des partis ou des familles, le scandale des mœurs déréglées ou la menace pressante du danger turc.

Généralement, le sermonnaire suit l'ordre des sept péchés capitaux. Au terme de ces prédications, un immense cortège, conduit par les principaux magistrats, l'escorte le long des rues et sur les places, tandis que la foule se presse pour lui baiser les mains et les pieds, ou se disputer quelques lambeaux de son froc. Cet enthousiasme ne restait pas sans effet: si le moine avait flétri l'usure, on voyait s'ouvrir les prisons des condamnés pour dettes; s'il avait dénoncé le luxe et le relâchement des mœurs, on élevait parfoit sur la grande place le bûcher des vanités, et on y brûlait cartes à jouer, masques, instruments de musique, livres de chansons, habillements effrontés, traités de magie et même objets d'art. Alors les pécheurs endurcis se repentaient; les hommes de violence cherchaient la paix dans les cloîtres; le bien usurpé était rendu. Les prédicateurs, qui luttaient contre cette passion de la vengeance qui reste un des traits véhéments de la vie italienne au quattrocento, savaient imposer des réconciliations solennelles et quelquefois durables. Un dernier sermon se terminait par une bénédiction générale et une suprême invocation à la paix.

A côté des prédicateurs appelés des monastères, intervenaient encore certains solitaires qui, ni prêtres ni moines, avaient renoncé au monde. Ces ermites apparaissaient spontanément et parlaient. De tels cas, fréquents à Bologne, à Rome, à Milan, devaient se multiplier pendant la longue crise ouverte en Italie par la descente de Charles VIII. Lefèvre d'Etaples, dans son Commentaire des Epîtres de saint Paul, en 1512, se souvient d'un de ces ascètes que, 20 ans plus tôt, il avait rencontré à Bologne: « vêtu d'un sac, il allait nu-tête et toujours pieds nus; il portait une ceinture de joncs, tenait en main une croix de bois, s'imposait les abstinences les plus dures; il prêchait la pénitence et la conversion ».

●

Ces prédicateurs étaient, pour la foule, des thaumaturges; elle leur demandait encore des prophéties.

Toute une école, active dans la vie spirituelle de l'Italie médiévale, vivait sur la foi de prédictions qui remontaient au XIII[e] siècle; elles se rattachaient au souvenir d'un solitaire

calabrais mort en 1202, Joachim de Flore; Dante, au XII[e] chant du Paradis, lui avait reconnu l'esprit prophétique [1]. Ses révélations avaient pris peu à peu la forme de cet Evangile éternel qui, lors des querelles entre Franciscains observants et relâchés, soutint les certitudes et la résistance des spirituels, bientôt en lutte avec le Saint-Siège sous le nom de Fraticelli. Ils prophétisaient la rénovation de l'Eglise et du monde par le véritable esprit du Christ; ils haïssaient une Eglise pervertie, qui crucifiait de nouveau Jésus dans la personne de ses saints; ils condamnaient les papes simoniaques et prévaricateurs. Dieu rejetterait l'Eglise comme autrefois la synagogue; les honneurs pontificaux seraient transférées à de plus dignes. Ces événements seraient accompagnés de cruelles épreuves; mais la justice divine triompherait enfin et une race fidèle règnerait jusqu'à la fin des temps.

Ces prophéties apocalyptiques, violemment combattues par l'Eglise officielle, subsistaient vivaces au XV[e] siècle. Les Fraticelli avaient disparu; mais l'esprit de l'Evangile éternel n'était pas étouffé, et les prédicateurs, conduits par la logique même de leur impatience à prophétiser, retrouvaient la passion, la colère et l'espoir des spirituels. En 1476, un ermite florentin, vénéré pour son dévouement au cours d'une épidémie; en 1491, à Rome, un mystérieux prophète, annonçaient la vengeance divine et le renouvellement du monde. Les humanistes, attentifs à renforcer par le moyen d'une métaphysique et d'une mystique le dogme chrétien, se hasardaient aux extrêmes limites de l'orthodoxie catholique; pareillement, les rigoristes, prêchant la pénitence et la conversion, se trouvaient entraînés à des menaces et à des promesses que l'autorité pontificale réprouvait.

●

Jérôme Savonarole est un Italien du Nord: il est né à Ferrare le 24 Septembre 1452; sa famille était venue de Padoue; son grand-père Michele y avait enseigné la médecine; la famille d'Este le fit venir à Ferrare. La ville, deux fois plus peuplée que Florence, devait conserver jusqu'à la fin du XVI[e] siècle un aspect de magnificence princière. Les fêtes païennes de la Cour alternaient avec les prédications de pénitence et les bûchers de vanités. Le jeune étudiant, destiné par ses parents à la médecine, lisait la Bible et saint Thomas. Le 24 Avril 1475, il quitte en secret Ferrare, atteint à pied Bologne; plus âgé qu'on ne l'était d'habitude pour une telle

(1) Paradis, XII, 140-1 : « Il calabrese abate Gioacchino di spirito profetico dotato ».

décision, il entre au couvent des Dominicains, qui appartenait à la congrégation réformée de Lombardie. Il y resta sept ans et fut maître des novices.

Savonarole avait fui un monde corrompu ; il trouvait dans l'Eglise une corruption égale, et dont il souffrait plus douloureusement. Sous Paul II, sous Sixte IV, le Saint-Siège, transformé en état princier, ne travaillait qu'à une œuvre de grandeur temporelle. Au couvent de Bologne, le jeune religieux écrivit un petit poème désolé : l'Eglise lui était apparue ; pleurant sa misère et sa ruine, elle dénonçait la malfaisance romaine. Et déjà, l'indignation de Savonarole parlait le langage que les prédicateurs de l'Evangile éternel avaient emprunté à l'Apocalypse : Rome n'était plus que la grande courtisane flétrie par la révélation de Jean. Il demande à l'Eglise comment briser ces grandes ailes qui assombrissent le monde ; mais, sur un ton de reproche, elle lui impose silence : « Pleure et tais-toi ».

●

C'est en 1482 que Savonarole vient pour la première fois, sur l'ordre de ses supérieurs, à Florence. Il entre au couvent de Saint-Marc, reconstruit en 1443 aux frais de Cosme l'Ancien et décoré par fra Angelico, dont les fresques, dans la salle du chapître et aux murs des cellules, évoquaient avec une tendre piété les scènes de la Passion. Dans la Florence des Médicis, Savonarole déplaisait par son apparence mesquine, sa physionomie dure et sévère, sa parole presque négligée qui conservait l'accent des plaines de l'Italie du Nord. Il s'emportait contre les vices des clercs, des bourgeois et du peuple, le culte exclusif des philosophes et des poètes anciens ; il tentait de ramener l'éloquence de la chaire à la grandeur des paroles bibliques : on ne l'écouta guère. Sixte IV achevait son violent pontificat ; Innocent VIII se montrait pire encore. C'est alors que Savonarole crut sentir, devant la ruine du monde chrétien, la certitude d'un prochain et douloureux renouvellement. L'esprit apocalyptique de Joachim de Flore et de ses disciples, cet esprit dont l'Alighieri lui-même avait senti la flamme, revivait maintenant chez le jeune moine de Saint-Marc.

Pendant les Carêmes de 1484 et de 1485, il prêchait dans la petite commune de San-Gimignano, entre Florence et Sienne. Ce fut là que pour la première fois il prophétisa : l'Eglise serait flagellée ; elle serait renouvelée ; et ces événements auraient lieu bientôt. En 1486, il parcourut les villes lombardes : à Brescia il parla sur l'Apocalypse, il en commenta

les menaces et les promesses, annonça les misères et les calamités qui s'abattraient sur la ville, les ruisseaux de sang par les rues remplies de terreur, de meurtres et d'incendies.

Il était maintenant, dans l'Italie du Nord, un de ces grands prédicateurs de pénitence autour desquels les foules se pressaient. On répétait ses prophéties. On le vénérait comme un saint. Pic de la Mirandole l'avait entendu, en 1482, au chapitre général des Dominicains de la congrégation lombarde, tenue à Reggio d'Emilie, déplorer la décadence de l'Eglise; il avait conservé le souvenir d'un homme extraordinaire; ce fut lui qui, en 1490, obtint de Laurent le Magnifique le rappel de Savonarole au couvent de Saint-Marc. Il venait de prêcher le Carême à Gênes; il retourna sans joie à Florence; il se souvenait de la froideur qui l'avait accueilli huit ans plus tôt; il aurait voulu ne se consacrer qu'à l'enseignement. Mais Pic de la Mirandole avait célébré ses louanges parmi les savants et les lettrés florentins; Savonarole dût, devant un petit groupe d'initiés, exposer et commenter, dans le cloître de Saint-Marc, l'Apocalypse. Il dût, en Avril 1490, remonter dans la chaire de Saint-Marc ; ses nouveaux sermons bibliques obtinrent un succès éclatant. Enfin, pendant le Carême de l'année suivante, il prêcha pour la première fois au Dôme; et aussitôt, il devint maître du public florentin. Elu prieur du couvent de Saint-Marc, son autorité désormais s'imposait chez les hommes d'études et les gens de métier.

Sa doctrine, développée en quelques traités latins, n'était pas neuve. Il avait appris dans les couvents de l'ordre le thomisme de l'école. Il commentait la Bible suivant la quadruple méthode d'exégèse scolastique; il exposait, selon l'idéal commun aux rigoristes, une règle de perfection ascétique et pratique plutôt que contemplative. Mais il savait tirer du texte biblique des promesses, des menaces, des épouvantes.

Chez lui comme chez les grands mystiques, l'exaltation de la vie spirituelle, loin d'affaiblir les aptitudes à l'action, les renforçait et les multipliait. Il ne lui suffisait pas de dénoncer la décadence du monde chrétien; il entendait le ramener à l'Evangile, et d'abord y reconduire Florence, dissolue, avare, usurière, uniquement soucieuse de gains matériels. C'était par Florence que devait commencer la réforme morale et religieuse de l'Italie, et la réforme religieuse de la ville en exigeait la réforme politique et sociale. Sans la définir encore avec précision, Savonarole se serait facilement accordé avec les adversaires de Laurent; ils accusaient sa tyrannie masquée d'énerver à dessein les fortes vertus de l'antique démocratie. La politique médicéenne assurait aux Florentins la vie facile, commode et joyeuse, les subsistances

à bon marché et les fêtes; ils oubliaient ainsi la perte des libertés publiques. — Les prédicateurs populaires n'avaient guère ménagé les gouvernants, qui de leur côté les redoutaient. Savonarole risqua bientôt du haut de la chaire quelques allusions à la tyrannie corruptrice. Les amis de Laurent l'exhortèrent vainement à la prudence. « Je ne crains pas, répondit-il, les sentences d'exil; votre ville n'est qu'un grain de sable dans l'univers ».

Laurent le Magnifique mourut dans la nuit du 8 au 9 Avril 1492. Savonarole, appelé à son chevet, lui aurait, pour l'absoudre, imposé trois conditions: « La première est que vous ayez une grande et vive foi dans la miséricorde divine ». — « Je l'ai très grande », répondit Laurent. — « Il faut secondement que vous rendiez le bien mal acquis et que vous ordonniez à vos fils de le restituer en votre nom ». — Laurent, après quelques hésitations, acquiesça. Alors Savonarole debout, et d'une voix solennelle, ajouta: « Il faut enfin que vous rendiez la liberté au peuple florentin ». Laurent, à ces mots, se retourna du côté de la muraille et ne répondit plus ; et Savonarole se retira sans prononcer la formule de l'absolution. Nous savons en réalité, par le témoignage d'Ange Politien, que les choses ne se passèrent pas ainsi; le Dominicain, avec humanité, exhorta Laurent à la patience et à la résignation, et avant de quitter la chambre, le bénit. La légende de ce suprême entretien fut imaginée peu après la mort de Savonarole chez les frères prêcheurs.

Autant que la Florence des Médicis, il condamnait la Rome des Borgia; mais toute l'Italie était corrompue. Pour contraindre les villes et les princes à la pénitence, il prophétisait la guerre et l'invasion: « O Italie, o Rome, Dieu vous livrera aux mains d'un peuple qui vous effacera d'entre les peuples; avec la guerre viendra la peste, et la mortalité sera si grande que les fossoyeurs iront par les rues criant: qui a des morts ? Florence, qu'as-tu fait ? Prépare-toi à quelque fléau. Seigneur, tu m'es témoin que je me suis efforcé, avec mes frères, à soutenir par la parole cette ruine croulante, mais je n'en puis plus, les forces me manquent, ne tarde plus, Seigneur. Etends tes mains et ta puissance sur nous ».

●

Charles VIII, en Octobre 1494, partit pour la conquête de Naples. Il traversa l'Italie du Nord au Sud, « sans autre peine, dit Machiavel, que de marquer les logis à la craie ». Lorsqu'il passa par Florence, en Novembre, Savonarole l'adjura de convoquer le Concile universel, de déposer

Alexandre VI et de réformer l'Eglise. Mais le jeune roi, de pauvre intelligence et de faible volonté, entouré de prélats et d'hommes de gouvernement qui ne recherchaient qu'avantages positifs et force matérielle, ne l'écouta pas. A Rome, il préféra s'entendre avec le pape, qui lui promit l'investiture du royaume et le laissa tenir garnison dans quelques places pontificales. Il était entré à Naples en Février 1495 mais tout aussitôt le pape, l'Empereur, Venise, Milan, Mantoue et Ferdinand d'Aragon se coalisaient contre lui. Il dut se replier rapidement sur la Toscane. A Fornoue, dans l'Apennin, sur la route de Parme, il rencontra le 6 Juillet 1495 l'armée de la Ligue, força difficilement le passage, regagna le Piémont, la Savoie et la France.

Savonarole avait, à l'automne 1494, salué avec passion la venue du nouveau Cyrus. Le régime qui avait assuré la grandeur de Laurent le Magnifique avait besoin d'être maintenu et dirigé par un grand homme d'état. Pierre, fils aîné de Laurent, n'avait ni talent, ni vertu, ni courage. Il s'humilia devant Charles VIII, lui concéda places fortes et subsides ; cependant Pise, sujette de Florence depuis 1406, avait, au passage du roi, reconquis ses libertés. On vit revivre avec une violence nouvelle toutes les rancunes et toutes les haines accumulées depuis 60 ans contre la famille; le 9 Novembre, Pierre et ses deux frères prirent la fuite. La république fut rétablie et l'on rappela les exilés.

Savonarole joua dans la restauration de la démocratie florentine un rôle capital. Deux tendances étaient apparues: les partisans d'un gouvernement oligarchique, conduits par Piero Capponi, auraient volontiers rétabli la domination des grands bourgeois qui avaient administré la commune jusqu'en 1434 et au triomphe de Cosme l'Ancien; leurs contradicteurs, à la suite de Paolantonio Soderini, souhaitaient une plus large participation du peuple aux affaires publiques. Ils l'emportèrent grâce à l'intervention de Savonarole. L'action politique n'avait jamais compté à ses yeux que comme un moyen nécessaire pour accomplir la réforme morale et religieuse de la chrétienté corrompue; un régime populaire y pouvait travailler plus sincèrement qu'une aristocratie. En Décembre 1494 il prêchait au Dôme en faveur de ce qu'il appelait le gouvernement universel; la nouvelle constitution entra en vigueur durant l'été de 1495. — Elle se fondait sur l'activité législative de deux assemblées: le Grand Conseil, composé de tous les citoyens dont la famille, depuis trois générations, avait occupé une des principales fonctions de la république, et le Conseil des Quatre-Vingts, élu par les membres du Grand Conseil. Les institutions exécutives n'avaient pas été modifiées. Il s'agissait en fait d'une démocratie fort limitée, et d'un gouvernement qui, malgré l'expression de Savonarole, n'avait rien d'universel. La constitution réformée désavouait l'oligar-

chie étroite qui avait régné avant 1434, mais elle continuait de reposer sur le prestige social et sur la richesse acquise d'un assez petit nombre de familles puissantes aux deux Conseils.

Du moins la république avait été restaurée dans un enthousiasme dont on garda longtemps la mémoire. Un nouvel esprit de fraternité civique semblait effacer le souvenir des vieilles querelles. On supprimait les emprunts forcés et les taxes arbitraires. Suggérée par Savonarole, une contribution de dix pour cent sur les biens immobiliers devenait la base nouvelle des finances républicaines. On essayait de réfréner l'esprit de parti dans l'administration de la justice; on put désormais appeler, devant le Grand Conseil, des sentences rendues par les tribunaux politiques. La réouverture du tribunal de la Mercanzia facilitait la reprise régulière et loyale des affaires. On fondait sur le modèle de quelques villes italiennes le Mont-de-Piété, en vain réclamé sous Laurent. Pour symboliser aux yeux du peuple florentin le triomphe de la liberté sur la tyrannie, on élevait devant le Palais Vieux la statue de Judith, œuvre de Donatello.

Savonarole n'imagina pas seul les nouveaux textes constitutionnels; Soderini avait apporté de Venise l'idée des deux assemblées. Mais l'idéal du frère prêcheur n'était qu'en partie de nature politique. Il souhaitait non pas une théocratie, mais l'accord et la collaboration étroite entre les chefs de l'Etat et les chefs d'une Eglise véritablement réformée et purifiée. Ce programme n'était pas sans ressemblance avec celui que, dans les villes et les bourgs de Bohême, les Taborites avaient, plus d'un demi-siècle auparavant, tenté de réaliser. Pareillement, à Genève, Calvin devait instituer une cité gouvernée, selon des institutions républicaines, par des magistrats librement élus et assistés d'assemblées populaires; magistrats et assemblées qui reçoivent les conseils et agissent selon l'esprit de l'homme qui, de l'aveu du peuple, est le porte-parole de l'Evangile et de la vérité.

Toutefois, pour remplir à Florence le rôle que Genève reconnut à Calvin, il manquait au frère prêcheur trop de qualités qui appartinrent à l'auteur de l'Institution Chrétienne. Savonarole ne l'égalait ni par la vigueur, ni par la culture de l'intelligence. Il n'aimait que saint Thomas, les scolastiques et les spirituels chrétiens; l'antiquité classique ne l'attirait pas et restait incapable de l'émouvoir. Calvin eut et conserva jusqu'au bout l'expérience de la vie moderne, d'un grand état moderne dont le capitalisme récent rajeunissait et multipliait les forces productrices; Savonarole, bien qu'il eut achevé de se former dans la Florence des Médicis, n'eut sur le monde et la société que des idées sommaires, à peine élargies par ses entretiens avec Soderini. — D'autre part, la volonté

et l'énergie implacables de Calvin lui manquaient. Homme de vie intérieure et de sensibilité vacillante entre l'exaltation et la dépression, il n'était pas soutenu par un vouloir longuement raisonné et médité, mais par un enthousiasme qu'alimentait la lecture de l'Apocalypse, par ses visions prophétiques, par ses extases. Elles le saisissaient quelquefois en chaire, devant tout le peuple. Alors sa passion se communiquait à son auditoire, et lui-même, après ces crises, pouvait rester malade et brisé pendant quelques jours.

●

Pourtant il voulut refaire de Florence une ville chrétienne, y modeler la vie privée et publique sur l'Evangile. A Noël 1495, achevant une série de prédications sur le prophète Aggée, il fit accepter du Grand Conseil un décret qui proclamait Jésus Christ roi du peuple florentin: *Iesus Christus rex populi florentini senatus populique decreto creatus.* « O Florence, s'écriait-il, tu accompliras la réforme de Rome, de toute l'Italie et de tous les pays de la Terre; tu déploieras à travers le monde les ailes de ta grandeur ». Lorsqu'il remonta dans la chaire pendant le Carême de 1496, il prêcha avec un redoublement de passion la réforme des mœurs, et tira du livre de Job l'inspiration d'une suite de sermons entrecoupés de révélations, de prophéties, d'adjurations haletantes. Florence semblait transformée; dans cette ville autrefois joyeuse et sans souci, les mœurs devenaient austères, réglés: plus de fêtes, plus de jeux; les chants carnavalesques avaient fait place aux cantiques, les églises regorgeaient de fidèles, le nombre des moines croissait à Saint-Marc, et parmi les novices on comptait des jeunes gens des plus nobles familles, ou des hommes d'âge mûr qui s'étaient illustrés dans les lettres, dans les sciences, dans le gouvernement de la république. Les humanistes et les académiciens florentins se ralliaient à Savonarole; Pic de la Mirandole et Ange Politien étaient morts depuis 1494, mais Marsile Ficin manifestait une haute admiration pour sa personne et pour son œuvre. Les artistes s'enthousiasmaient: les della Robbia, le Cronaca, Lorenzo di Credi, Botticelli, Bartolommeo della Porta, et le jeune Michel-Ange.

Ce fut pendant le Carême de 1497 que se manifesta de la façon la plus éclatante la victoire du puritanisme florentin. Ce ne fut pas sans l'usage de mesures tyranniques et policières, et les citoyens se trouvèrent soumis à un régime de surveillance et de contrainte. Savonarole encourageait les dénonciations des serviteurs, les délations, l'espionnage. Il faisait des enfants les instruments les plus fanatiques de

sa réforme : on les voyait pénétrer de force dans les maisons, confisquer les cartes à jouer, les jeux de dés, les miroirs, les masques, les livres légers. Quelques-uns les chassèrent ; Savonarole les fit escorter par des hommes d'armes. L'exaltation des enfants arriva bientôt à un tel degré qu'ils menaçaient de lapider quiconque se serait permis de mal parler du réformateur. Les femmes n'étaient guère moins exaltées que les enfants. Ce fut ainsi que l'on arriva à la manifestation du 7 Février 1497. On éleva sur la Place de la Seigneurie un grand bûcher ; on y accumula tout ce qui semblait à l'austérité puritaine de Florence régénérée, le décor et la parure indécente d'une vie luxueuse et oisive, y compris les livres et les œuvres d'art. Ce fut ce que l'on appela le Brûlement des Vanités, « il bruciamento delle vanità ».

●

Vint pourtant le moment où l'accord des consciences qui avait donné à la révolution un caractère d'unanimité, se rompit, et où d'autre part on se fatigua du régime puritain imposé par Savonarole. Les républicains antimédicéens se souciaient avant tout du rétablissement de la république ; ils se lassèrent de la réforme religieuse et morale admise dans un moment d'exaltation. Les partis politiques se reformaient. Les démocrates qui avaient fait prévaloir la constitution, si peu démocratique, de 1494, restaient fidèles à Savonarole, par qui cette constitution avait triomphé ; mais déjà ils s'entendaient mal avec les dévots que l'on commençait à appeler les partisans du moine, les *frateschi*, ou encore les pleureurs, les *piagnoni*.

D'autre part, les républicains de tendance oligarchique auraient voulu rétablir, après la fuite de Pierre, le régime dominé, jusqu'en 1434, par les grandes familles de négoce et de banque, écartés en 1494, et comme leur rancune était vive, on les appelait les enragés, les *arrabbiati*.

En face des uns et des autres, les gris, *bigi*, partisans masqués des Médicis, n'osant pas encore affirmer publiquement leur désir d'une restauration. Enfin, semblables à ceux que Calvin appelait les libertins, les mauvais compagnons ou *compagnacci*, amis de la vie facile et joyeuse, auraient, pour en finir avec la république puritaine, accepté n'importe quoi, même le retour des Médicis.

La situation de la République devenait difficile. Le soulèvement de Pise, que Florence ne parvenait pas à réduire,

était d'exemple dangereux pour les villes du domaine ; Arezzo, déjà, se révoltait. L'alliance de Charles VIII n'offrait aucune garantie. Or la fondation de la République nouvelle pouvait passer pour un acte de propagande, une déclaration de guerre à la tyrannie. Les sermons de Savonarole, les discours prononcés dans les assemblées publiques, le préambule des lois exaltaient la souveraineté du peuple ; formule orgueilleuse pour un petit état sans force militaire en face des monarchies. Enfin, Savonarole ne cessait d'attaquer la Cour de Rome et blâmait Charles VIII de n'avoir pas osé la réformer ; attitude qui pouvait engager une cité traditionnellement guelfe dans de graves aventures.

Savonarole doit maintenant penser à défendre son œuvre. Machiavel écrira bientôt que les prophètes armés ont vaincu, que les prophètes désarmés ont péri. Savonarole est un prophète désarmé. Les Taborites se savaient soutenus par la passion nationale et le fanatisme religieux d'un peuple ; le parti dont dispose Calvin s'élargit peu à peu à la mesure de tout une ville dont il absorbe les forces agissantes. Les forces sur lesquelles Savonarole peut s'appuyer à Florence sont illusoires. Enfin, les Taborites se trouvaient en rupture ouverte avec Rome ; Calvin fonde, contre Rome et en face de Rome, une Eglise libre ; chef de son Eglise, il ne dépend que de sa conscience. Savonarole reste un moine, un prêtre de l'Eglise catholique ; il doit obéissance aux autorités de son ordre, à l'autorité, reconnue par le gouvernement florentin, du Saint-Siège. Rome demeure assez vigoureuse pour le briser. Calvin plie ses contradicteurs sous la discipline romaine de l'excommunication ; Savonarole sera bientôt excommunié.

●

Depuis 1495, il s'était engagé dans un duel inégal avec le pape. Peu courageux, assez intelligent pour comprendre le blâme qu'il encourait, Alexandre avait d'abord hésité. Le 24 Juin 1495, il le pressait, en termes flatteurs, de se rendre en Cour de Rome et d'y exposer ses prophéties. Savonarole, inquiet, vit s'ouvrir devant la suprême autorité de l'Eglise chrétienne, le procès de ses révélations. Il s'excusa ; Alexandre parut accepter ce délai, mais, le 26 Octobre 1495, lui interdit la chaire ; puis sur les prières de la Seigneurie, n'insista pas.

Savanarole prêcha, pendant le Carême de 1496, à Santa Maria del Fiore sur Amos et Zacharie ; il prophétisa le châtiment prochain de l'Italie et de Rome. Alexandre VI voyait les cardinaux français réclamer le Concile universel et n'osait agir ; il semble même que, pour obtenir son silence ou

peut-être son intervention auprès de Charles VIII, il lui ait fait offrir le chapeau de cardinal. Cependant s'achevait à Florence la réforme puritaine, couronnée, le 7 Février 1497, par le Brûlement des Vanités. Mais ce fut le dernier triomphe de Savonarole. Les Florentins, inquiets déjà de la lutte où il risquait de les engager contre le Saint-Siège, pouvaient bientôt juger nécessaire, pour sauver la République, d'abandonner un réformateur religieux qui devenait compromettant.

●

C'est alors qu'Alexandre VI prit l'offensive. Il tenta d'abord de provoquer par les armes une restauration en faveur des Médicis. Pierre, avec son appui, réunit dans le territoire de Sienne, aux confins de la République, une petite troupe, et le 28 Avril 1497 parut devant Florence dans l'espoir de soulever le peuple. Il subit un échec complet, n'osa pas livrer combat et s'enfuit. Mais, incapable d'agir par les armes temporelles, Alexandre usa des spirituelles, et le 12 Mai 1497, prononça l'excommunication.

Cette censure solennelle posait devant l'esprit de Savonarole le problème tragique de l'obéissance au verdict d'un pape simoniaque et notoirement indigne. Résolument, il avait d'avance répondu par le refus. Condamné par le pape, il se savait d'accord avec le Christ. Il rédigeait alors son *Triumphus Crucis,* exposition sommaire et dans l'ensemble conforme à saint Thomas, de la doctrine catholique. Au cœur de l'orthodoxie, en plein accord avec la pensée profonde de l'Eglise, et pourtant en pleine rupture avec le pape, il allait être conduit, par la logique même de sa certitude, à redire, comme les Vaudois, qu'un pape ne peut rien commander contre la charité ; à redire, quoique frère mendiant, avec les docteurs de Constance et de Bâle, qu'il appartient au Concile, tribunal suprême, de juger et de déposer le Souverain Pontife.

Pourtant, il s'abstint quelque temps de prêcher, et la Seigneurie essayait de négocier à Rome le retrait de la sentence. Mais quand Savonarole comprit qu'une telle abstention menaçait de diminuer son prestige, il remonta, en Février 1498, dans la chaire du Dôme. Il affirma sans hésiter la nullité de la bulle, et qu'un pape scandaleux devant les chrétiens n'est plus l'instrument de Dieu, mais un fer brisé. Non content de se défendre, il attaqua : il prêcha avec une exaltation croissante contre la corruption romaine. « Le clergé, dit-il, est maintenant la sentine de toute scélératesse. A

commencer par Rome ; là ils se moquent du Christ et des saints. Ils sont pires que les Turcs, pires que les Maures ; ils vont jusqu'à vendre les sacrements. Croyez-vous, demandait-il avec Dante, que le Christ veuille tolérer cela plus longtemps ? ».

Mais la République suivrait-elle Savonarole jusqu'au bout ? Le Pape, selon un vieil usage, menaçait la ville d'interdit ; et, comme Jules II en 1511, lors du Concile gallican de Pise, il annonçait l'intention de saisir sur les domaines pontificaux les biens des marchands et des banquiers florentins, si la République n'imposait pas silence au moine rebelle (26 Février 1498). La seconde menace était la plus sensible à la bourgeoisie florentine. Le crédit de Savonarole baissa rapidement. Déjà le chapitre du Dôme lui refusait la chaire. Le gouvernement ne contraignit pas les chanoines à la lui rendre ; il dût prêcher désormais à Saint-Marc. Il continua sa campagne contre le Saint-Siège, affirma comme Jean Hus que les papes ont souvent erré. Mais le gouvernement de la République, sur de nouvelles injonctions d'Alexandre VI, lui ordonna, le 17 Mars 1498, de suspendre ses prédications.

Savonarole se résolut à une tentative suprême pour trouver un appui auprès des chefs des principaux états chrétiens. En Mars 1498, il rédigea une lettre désespérée à l'Empereur, chef temporel de la chrétienté, au roi Très-Chrétien de France, aux rois d'Angleterre, de Hongrie, d'Espagne. Il les adjura de convoquer un Concile universel pour juger et déposer Alexandre VI. « Je vous l'atteste au nom du Christ, cet Alexandre n'est pas un Pape ». Or, en France, le gouvernement de Charles VIII, qui préparait une seconde campagne d'Italie, acceptait maintenant de façon officielle l'idée du Concile. En Janvier 1498, il avait demandé à la Faculté parisienne de Théologie si, lorsque le Pape se dérobait, le roi de France pouvait réunir le Concile. La Faculté avait répondu que le Concile était désormais indispensable et que les princes, notamment le roi de France, avaient le droit de le convoquer lorsque Rome s'y refusait. Mais les appels de Savonarole aux princes chrétiens se perdirent. Une lettre à l'ambassadeur florentin en Cour de France fut interceptée et tomba aux mains du Pape.

Les adversaires du réformateur tentèrent alors contre lui une entreprise décisive. Le quartier général des opposants était maintenant à Santa-Croce, couvent des Franciscains de Florence. Ennemis acharnés des Dominicains, les Frères Mineurs accusaient Savonarole d'imposture. L'un d'eux, François de Pouille, offrit de subir avec lui l'épreuve du feu pour démontrer ses mensonges. Un disciple de Savonarole, Domenico Buonvicini, releva le défit. Les républicains hostiles au puritanisme et les partisans des Médicis exigèrent que

l'épreuve eut lieu, dans l'espoir de couvrir Savonarole de ridicule ou de le faire périr ; les « piagnoni », sûrs de vaincre, la voulaient également. Mais le 7 Avril, sur la Place de la Seigneurie, les disputes indéfiniment prolongées, le tumulte des assistants, et un orage qui éclata, empêchèrent d'allumer le brasier. Les partisans les plus fanatiques de Savonarole jugèrent alors qu'il avait faibli et l'abandonnèrent ; le gouvernement le condamna à l'exil. Mais dans l'après-midi du lendemain une émeute éclatait, le couvent de Saint-Marc, assiégé par les *arrabbiati* et les *compagnacci* fut pris d'assaut dans la nuit ; on compta quelques morts ; Savonarole et deux de ses compagnons furent saisis et jetés en prison.

Alexandre VI, aussitôt prévenu, accorda aux Florentins pardons et indulgences, mais demanda que le moine lui fut livré. Pour la dignité de la République, le gouvernement ne permit pas que l'on jugeât Savonarole hors de Florence. Interrogé, mis à la torture, il n'osait plus maintenir le caractère prophétique de son inspiration ; du moins affirma-t-il avec constance qu'il n'avait jamais voulu que le bien de la communauté chrétienne. La Seigneurie finit par admettre la venue de deux commissaires, chargés de terminer le procès. Cependant Savonarole, dans sa prison, écrivait ses derniers ouvrages, où il proclamait une fois de plus sa foi catholique. Les deux commissaires arrivèrent à Florence le 19 Mai avec l'ordre de le condamner, « fut-il un saint Jean-Baptiste » ; ils prononcèrent contre les trois moines une sentence capitale. Le 23 Mai 1498, sur la place de la Seigneurie, ils furent d'abord dégradés. Au prélat qui prononça la formule : « Je te sépare de l'Eglise militante et de l'Eglise triomphante », Savonarole réplique : « De la militante, oui, mais non de la triomphante, car cela n'est pas en votre pouvoir ». Puis les trois condamnés furent pendus à une grande croix et leurs cadavres furent brûlés.

●

A l'étranger, le souvenir de ces événements, mal connus et mal compris, se perdit bientôt dans le monde des laïcs ou des séculiers peu informés de la tradition dominicaine. Erasme, l'année même de la Diète de Worms, en 1521, cite la révolte de Savonarole comme un exemple de l'excès où peut se porter l'audace des moines mendiants. Mais Luther a lu avec respect les méditations bibliques du prisonnier. — Cependant, la mémoire de Savonarole put survivre, dans les premières décades du siècle, non seulement à Saint-Marc, mais chez les Dominicains de quelques congrégations réformées,

notamment en Espagne, où ils continuèrent de lire ses Traités de vie ascétique. Ximénez lui-même, en 1510, quoique Franciscain et Grand Inquisiteur, en procura la publication. A Florence, un petit nombre d'hommes sentit la grandeur de l'idéal auquel Savonarole s'était sacrifié ; quelques-uns, et non des moindres, puisqu'ils s'appellent Botticelli, Fra Bartolommeo, Michel-Ange. Enfin, de la condamnation inique prononcée contre lui par un pape simoniaque, il devait rester quelque chose ; une méfiance et un mépris à l'égard de la Cour de Rome et du Saint-Siège, plus vivaces à Florence qu'en aucune ville d'Italie ; méfiance et mépris qu'allaient exprimer en formules impitoyables deux écrivains pourtant éloignés de l'esprit de Savonarole, et qui furent Machiavel et Guichardin.

AUGUSTIN RENAUDET.

L'ITINÉRAIRE DU FRÈRE JÉROME

TEXTES

On ne trouve dans l'action et la prédication de Savonarole qu'un seul trait sans exemple : la certitude avec laquelle il prédisait du haut de la chaire, dès les premiers jours de son triomphe, sa fin sur le bûcher. Il semblait connaître le dessein de Dieu et le suivre pas à pas, comme on s'accompagne d'une carte en voyage ; sa vie était pour lui une route prescrite, ou plus exactement un rôle imparti : son devoir était de donner la réplique au destin.

Il n'y avait aucun fatalisme dans cette conviction. Car ce qui était prescrit n'intéressait au fond que le personnage du rôle, et lui-même restait dehors, pour juger, accepter, refuser, pour presser le pas ou pour « se » dérober, pour croire ou pour ne pas croire. Son histoire n'est simple et conforme au plan de la Providence que vue de loin : il annonce les fléaux qui arrivent comme prévu — la guerre, la peste, le froid, la famine (on oublie trop facilement cet aspect catastrophique des années 1494-97 à Florence) ; il réussit cependant à réformer la ville ; puis les ennemis intérieurs et extérieurs lui tendent des pièges, l'allié français l'abandonne, il est pris, condamné et tué. Mais regardé de près, ce schéma s'estompe : l'acteur se débat dans son rôle, le commente, devance, recule, et à la fin appelle le dénouement par sa tentative même de s'en sortir — victime de cette classique ruse des dieux qu'illustrent, depuis l'histoire d'Œdipe, tant de légendes ; seduxisti me, Domine, et seductus sum, *suivant le mot de Jérémie qu'il aimait à commenter.*

●

Le 21 décembre 1494, peu après le début de la grande campagne qui devait « démocratiser » Florence, Savonarole, déjà maître de la ville, complètement tranquille du côté de ses supérieurs ecclésiastiques et du pape, possédant de très sérieuses raisons d'espoir dans sa politique étrangère, esquisse en grands traits sa mission et son destin.

Sermon XIX sur Aggée

21 Déc. 1494 (Prediche italiane ai fiorentini, T. I, Fir. 1930, éd. Cognasso, p. 279-283. Extraits.

Un jeune homme, quittant sa maison, s'en alla vers un port marin, et marchant et regardant l'eau de la mer, il vit quelques petits poissons, et comme l'envie lui vint de pêcher, il se mit un peu à pêcher à la ligne et en prit un petit nombre ; puis le courage et la volonté de pêcher s'accrurent en lui, et quelqu'un lui prêta une petite barque pour qu'il puisse naviguer vers le large et prendre des poissons plus grands.

Et le patron de ce petit vaisseau conduisit le jeune homme, toujours pêchant, si loin vers le large, que lorsqu'il voulut revenir et regarda autour de lui, il ne vit plus de port ; alors le jeune homme se mit à se plaindre fort de son patron qui l'avait conduit si loin.

O Florence, le jeune homme qui a vogué vers le large et se plaint de ne plus voir le port, te parle ici (..). Le Seigneur m'a mis dans un bateau et m'a mené à pêcher en haute mer, et peu à peu il m'a conduit ici, de sorte que (..) je ne vois plus où retourner pour retrouver ma paix. *Undique sunt angustiæ* (Dan. XII, 22), et je ne sais pas ce que je dois faire.

Devant moi, sur cette grande mer, je vois les ténèbres et la tempête et je sais que de grandes tribulations se préparent pour moi. Derrière, je n'aperçois plus le port, et un vent contraire m'en éloigne, et il ne paraît pas que le Seigneur veuille que je retourne. A droite, je vois les élus de Dieu qui demandent à être aidés dans leur chemin, et c'est pour eux et pour les aider que je me trouve dans ce danger. A gauche, il y a les démons et les méchants qui sont leurs serviteurs et leurs instruments, et ils nous assaillent et font rage (..). O Seigneur, où m'as-tu conduit ? Je dirai comme Jérémie (XX,7-8) : Tu m'as séduit, Seigneur, et je suis trompé ; Tu as été plus fort que moi, et Tu m'as vaincu (..). Malheur à moi, ma mère ! Pourquoi m'as-tu mis au monde en butte aux accusa-

tions et aux attaques de tout ce pays ? (Jér. XV, 10). J'étais libre et tranquille ; à présent, je suis l'esclave de tous.

(..) Vous voyez notre barque, où elle se trouve, et pourtant on ne comprend pas encore où le Seigneur veut la conduire. Cette nuit j'en ai disputé avec Lui (..). Et je disais : s'il faut absolument que j'aille de l'avant dans la mer de ce monde, pêchant pour Toi, pourquoi ici plutôt qu'ailleurs ? Qu'ai-je à faire avec Florence ? Je suis né et élevé (..) à Ferrare et non à Florence. — Le Seigneur répondit en disant : ne te rappelles-tu pas l'histoire de cet homme qui descendait de Jérusalem à Jéricho et fut assailli et blessé par des brigands sur la route, et comment ses compatriotes passaient par là, et personne d'entre eux ne l'a recueilli et soigné, mais seul le Samaritin étranger et pérégrin l'a emmené pour le soigner et pour le guérir ? (..). De même toi, l'étranger, tu es appelé ici pour prêcher loin de ta patrie.

Je répondis au Seigneur avec révérence, disant : Seigneur, cela ne me contente pas encore. J'accepte volontiers de prêcher, comme les autres prédicateurs, contre les vices et pour la vertu, ici à Florence et partout où il Te plaît. Mais qu'ai-je à faire avec l'état de Florence, pour en parler ? Alors le Seigneur me dit : (..) Ne sais-tu pas que certains métiers consistent simplement à faire une seule chose, et d'autres, qui sont dits mixtes, à faire plusieurs choses à la fois, comme l'orfèvre, qui sait aussi peindre et sculpter ? C'est ainsi que tu dois faire, me dit le Seigneur. La prédication, qui est ton métier, est chose spirituelle, mais il faut d'abord, tout en n'ayant en vue que l'esprit, assurer les choses qui conservent et maintiennent l'esprit, et celles par lesquelles il se gouverne.

(..) Alors je répondis au Seigneur, disant : je ne suis pas un instrument propre à cette œuvre ; j'aimerais, Seigneur, qu'il Te plaise d'élire un autre meilleur et plus digne que moi. — Il me répondit (..) : Tu ne seras que l'instrument, et c'est moi le maître qui fait d'édifice. Que l'instrument soit noble ou non, je m'en soucie peu. C'est de moi et non de l'outil que doit sortir l'œuvre, et je ne veux pas que l'outil puisse dire : j'ai fait, j'ai dit.

Je répliquai alors, convaincu : Seigneur, me voilà prêt comme Tu le commandes ; mais je voudrais savoir, si Tu daignes T'en ouvrir, quel sera, dans l'autre vie, mon salaire ? — Le Seigneur répondit :

ce que l'œil ne peut voir, ni l'oreille entendre (Paul, I Cor. 2, 9) la récompense de la vie éternelle (. .). Et dans ce monde, qu'adviendra-t-il ? Le Seigneur dit : Le serviteur n'est pas plus grand que son maître (Jean XV, 20) Tu sais qu'après mes prédications au peuple juif, je fus crucifié par lui. C'est ce qui t'arrivera, et pas autre chose. — O Seigneur, dis-je alors, donne-moi ce martyre, accorde-moi de mourir pour toi, comme Tu es mort pour moi ! Déjà, je vois le couteau aiguisé. — Attends encore un peu, dit le Seigneur, pour qu'arrive ce qui doit arriver, et puis tu mettras à l'épreuve la force d'âme que Dieu t'aura accordée.

Pendant les quelques années qui suivirent, Savonarole ne se contentait pas de mener le combat dont il se sentait chargé, mais l'accompagnait d'incessantes justifications. Il était la vox clamantis *et sa glose. La contradiction que l'on a notée dans ses vues sur la prophétie, qui était pour lui tantôt indépendante de la grâce éventuellement accordée au prophète, et tantôt était cette grâce même, se retrouve ici : Savonarole est à la fois instrument aveugle de l'action, et partie dans le combat. Comme instrument, il obéit ; comme partie, il agit au nom de Dieu, donne des coups de pouce, menaçant, bluffant, promettant des miracles et devançant Dieu, dans l'espoir qu'Il interviendra à temps pour sauver Son œuvre.*

En mars 1497, tout était pratiquement perdu : Savonarole était excommunié, on lui avait interdit la chaire du Dôme, le pape sommait le gouvernement, avec de très graves menaces, de le faire arrêter. Le matin du 17, avant de prêcher à Saint-Marc, il entra dans la cellule du frère Sylvestre : « Priez pour moi, je ne trouve rien à dire aux fidèles ; Dieu m'a abandonné à cause de mes péchés ». Puis il se confessa (1) *et partit faire le plus extraordinaire de ses sermons.*

(1) Le fait est raconté par le frère Sylvestre devant ses juges.

Sermon sur le Psaume LXXXIII

17 mars 1498 (Opere di G. S., Edizione Nazionale, T. II, 2. Flor. 1953, éd. Ricci, p. 263-288). Extraits.

Dieu dit à Ses préférés : aimez-moi seul, mettez tout votre amour en moi, ne le mettez pas en autre chose. — Mais tu aimes les biens, tu aimes tes fils, tu aimes les honneurs de ce monde, et c'est pouquoi Dieu dira : je t'enlèverai les biens, je t'enlèverai les honneurs, je t'enlèverai tes fils, et tout cela sera pour ton bien, pour que l'amour, que tu as dissipé et mis en tant de choses, retourne tout entier vers moi, et pour que tu m'aimes, moi seul, afin que je te donne le vrai salut. — C'est ce qui nous arrive, car Notre Seigneur nous envoie des tribulations, et nous a mis dans le pressoir, et dit : tu resteras avec moi de toute manière, de gré ou de force. — O Seigneur, je veux rester avec Toi, de gré et non de force, fais ce que Tu veux. Voilà donc ce qu'il faut faire : rassembler tout son amour en Dieu, et laisser venir ensuite les tribulations, tant qu'on voudra.

— Dis-nous un peu, frère, que feras-tu ? Que nous raconteras-tu ce matin ? Beaucoup de gens se plaignent de ce que je fais, et disent qu'ils n'arrivent jamais à me parler. Moi aussi je me plains de ce que je n'arrive pas à me parler moi-même. C'est pourquoi j'ai pris ce matin ce psaume pour texte, et je ne veux pas parler avec vous, mais imaginer que je suis dans une cellule, et je veux faire le fou et l'ivrogne, — de la bonne ivresse, tu m'entends. Vous n'avez peut-être jamais vu faire le fou et l'ivrogne comme vous allez le voir un peu ce matin.

Soyons donc ensemble, amoureusement, je veux te parler, je ne veux pas te parler à toi, je veux me parler à moi-même, je ne veux pas me parler. — O tu es fou ! o mon âme, je veux te parler, je ne veux pas te parler. O tu es fou, tu es saoûl, o Seigneur, c'est avec Toi que mon âme veut parler (..).

Mon cœur, ma chair sont exaltés en Toi, Dieu

vivant [1]. Mon cœur, qui auparavant errait parmi les choses de ce monde (..), par Ta grâce Tu l'as tiré de la misère, Tu l'as préservé de la servitude, Tu l'as préservé de la prison, et maintenant il est tellement exalté, il s'est tant rempli d'allégresse, qu'il s'est dilaté, qu'il ne peut plus rester dans cette poitrine, il éclate, il s'échappe. O mon cœur, où vas-tu, où est-tu ? il est parti. Ma chair aussi est exaltée dans le Dieu vivant, et sentant que le cœur est parti sans elle, elle ne peut plus tenir, elle le suit. L'œil ne veut plus voir les choses vaines, l'oreille ne veut plus écouter ce qui est de ce monde, la langue ne peut plus parler que de Dieu. Le corps veut mourir, il ne veut plus rester ici sans son cœur, le cœur l'attire (..). O Seigneur je ne veux plus rien que Toi seul, je ne veux rien sans Toi ; si Tu étais en enfer, je voudrais y être avec Toi. Le passereau a trouvé son nid [2], — o bienheureux passereau, qui as trouvé ton nid. Ce passereau, c'est la raison et la lumière de l'intellect ; elle est ce passereau qui retire bien le grain de l'épi et de la paille, c'est-à-dire (..) le sens de l'Ecriture. O bienheureux passereau, qui as trouvé ton nid et établi ta demeure dans la maison du Seigneur. Il allait tout le jour volant, ce passereau, par-ci, par-là, tantôt sur une chose, tantôt sur une autre, il volait à travers la philosophie, cet intellect volait à travers le ciel, cette raison investiguait par la philosophie les effets des choses naturelles, comment agit la terre, quelles sont ses qualité., quels sont les effets du ciel sur les choses inférieures ; — o passereau, o raison de mon intellect, que voulais-tu faire de cela ? Dieu seul te suffit, tu as trouvé ton nid, ne vas pas chercher ailleurs (..). La tourterelle aussi a trouvé son nid, c'est-à-dire la volonté, qui est la tourterelle, a trouvé son nid, elle T'a trouvé, Seigneur. Ma volonté, ma tourterelle, pendant qu'elle cherchait les choses de ce monde, et tantôt en désirait une, tantôt en voulait une autre, avait perdu son époux, son bien aimé, c'est-à-dire Toi, mon Seigneur, et c'est pourquoi elle ne buvait plus l'eau de Ta divine sagesse. Mais puisqu'elle T'a retrouvé (..) elle a fait son nid, où elle a déposé ses enfants, c'est-à-dire ses œuvres et ses désirs. Mon intellect et ma volonté reposent en Toi, o Seigneur.

Je suis encore allé cherchant, Seigneur, Tes autels [3], et j'ai vu l'autel de ta croix, où Tu as été

---

(1) Texte du Psaume : Cor meum, et caro mea exultaverunt in Deum vivum.

(2) Etenim passer invenit sibi domum, et turtur nidum sibi, ubi ponat pullos suos.

(3 Altaria Tua, Domine virtutum.

fixé, où Tu as été offert en sacrifice, où Tu as versé Ton sang, où enfin Tu es mort pour moi, — o digne autel, o sacrifice précieux (..). Je regarde tout autour, et je vois tant d'autels : tous Tes martyrs sur leurs autels ; et ils m'ont si bien touché, je les ai tant aimés, je les ai tant désirés, je me suis tant embrasé à les voir, que j'ai dit : o malheureux, ne veux-tu pas, toi aussi, monter sur ces autels ? Seigneur, prends-moi aussi sur un autel, fais que je sois tué sur Ton autel ; fais que je sois tué sur Ta croix ; me voici les mains liées, je m'offre à Toi, et je Te prie de ne pas me faire mourir ailleurs que sur Ton autel (..). O mon bien-aimé, que dois-je faire pour Te voir, pour T'acquérir, Te posséder ? Je viens Te voir, et je craindrais de perdre les biens, l'honneur, la vie ? Jamais. (..) Ta demeure dure éternellement, et ce monde passe. Bienheureux donc ceux qui habitent Ta demeure [1], car ils seront avec Toi pour toujours, et Te loueront toujours. Et maintenant laisse-moi me reposer un peu.

.. ..

On dirait, Seigneur, que Tu nous a laissés et oubliés en ce temps. Pourquoi ne veux-Tu pas que nous ayons part à Ton amour, à Ton esprit, à Ton sang, à Ta lumière, à Ta grâce, — et si nous ne le méritons pas, regarde le visage de Ton Christ [2], Que fais-Tu Seigneur ? Ouvre, ouvre Ton cœur au au monde, ouvre, ouvre Ta grâce, Tes entrailles à Tes fidèles, ouvre, ouvre Ta lumière aux aveugles. Envoie-nous, Seigneur, envoie ici-bas Ton esprit ; ne vois-Tu pas combien de païens, combien de Turcs, combien de Maures, combien d'infidèles sont sur cette terre sans avoir connaissance de Ta foi ? Tant de gens, qui ne Te connaissent pas, se convertiraient ; et s'ils Te connaissaient, ils T'aimeraient. Ouvre, ouvre Seigneur, pour que Ton Verbe soit prêché à ces pauvres aveugles, à ces pauvres humains enveloppés de ténèbres. Ils sont, eux aussi, Tes créatures, c'est Toi qui les as fait venir au monde, eux aussi [3]. Ouvre, ouvre mon Seigneur, car nous ne pouvons plus attendre, nous avons tant attendu que nous défaillons. Je ne peux plus, les forces me manquent, ne dors plus, Seigneur sur Ta croix, il paraît que Tu veuilles dormir, exauce, Sei-

(1) Beati qui habitant in domo Tua, Domine : in saecula saeculorum laudabunt Te.

(2) Protector noster aspice Deus; et respice in faciem Christi Tui (de Ton oint).

(3) Savonarole ne distinguait pas le règne universel de l'Eglise du succès de son œuvre.

gneur, cette oraison. (..) Agis, Seigneur, et regarde le visage de Ton Christ, n'hésite donc plus, afin que le peuple infidèle ne dise pas : où est le Dieu de ceux-là qui ont fait tant de pénitence, tant de jeûnes, tant de prières ? et Ton honneur en serait bafoué. Où est le zèle de Ta justice, où est Ta providence ? Tu vois que les méchants deviennent chaque jour pires, et paraissent déjà incorrigibles. Etends, étends donc Ta main, Ta puissance, je n'en peux plus, je ne sais plus que dire, il ne me reste plus qu'à pleurer. Je veux fondre ici sur cette chaire, je ne Te demande pas de nous exaucer pour nos mérites, mais par Ta bonté, pour la pitié de Ton fils. Regarde le visage de Ton Christ, et s'il y a quelqu'un qui empêche Ton œuvre, enlève-le ; fais Ta justice. Et prodigue Tes bienfaits à ceux qui ont la bonté et la droiture du cœur [1]. Les prières sont faites, et elles se font toujours ; Tu as promis, Seigneur, de les exaucer, il ne se peut pas que Tu n'exauces pas les bons. Mais ne T'arrête pas aux petites choses ; mets la main à ce qui est grand, aie compassion de Tes brebis. Ne les vois-Tu pas tout affligées, tout persécutées, et pourtant Tu es leur pasteur ; ne leur veux-Tu plus du bien, Seigneur ? N'es-Tu pas venu T'incarner pour eux, n'es-Tu pas mort et crucifié pour eux ? Si je ne suis pas bon à cette œuvre et à cet effet, enlève mon âme, si c'est moi qui suis l'obstacle ; enlève mon âme, Seigneur , tue-moi, mais que T'ont fait tes brebis ? Elles n'ont rien fait. C'est moi le pécheur, ne considère pas mes péchés, mais regarde enfin Ta douceur, Ton cœur, Tes entrailles, et montre-nous Ta miséricorde. Miséricorde, mon Seigneur.

Note, toi qui lis, que le père prédicateur était ici tellement transporté, et le peuple aussi tellement rempli de ferveur et en larmes, que, ne pouvant plus se contenir, ils se mirent à crier très fort : Miséricorde, Seigneur, miséricorde. Et le père donna sa bénédiction et s'en alla.

(1) Non pribatit bonis eos qui ambulant in innocentia.

Le même soir, la Seigneurie enjoignit à Savonarole de cesser complètement la prédication; trois semaines plus tard, ce fut l'épreuve du feu et l'assaut de Saint-Marc.

Deux espoirs difficilement compatibles s'étaient exprimés dans le sermon du 17 mars : l'instrument ne voulait qu'obéir, mourir et suivre Dieu « même en enfer, s'Il y était », selon la phrase à résonance quiétiste que l'on est surpris de trouver dans ce texte; l'homme qui avait pris le parti de Dieu sur terre Le suppliait de préserver l'œuvre. C'était la contradiction qui devait être fatale, le jour de l'épreuve du feu : si Savonarole avait eu la certitude absolue du miracle, ou s'il avait spectaculairement poussé le bluff jusqu'au bout, en laissant faire son champion, l'adversaire se serait dérobé; mais une obscure mauvaise conscience, lui reprochant d'être allé au-delà des ordres divins, l'en empêchait (1).

C'est donc par son saut hors de son rôle que le frère Jérôme a été ramené à ce rôle, finissant sa mission selon le plan prévu. L'a-t-il compris ? En prison, après deux longues et terribles instructions, en attendant la troisième, il a noté, en marge du psaume Miserere, ce qui remplissait son esprit : encore et toujours l'espoir. C'était, presque indistinctement, l'espoir d'un miracle qui sauvera son œuvre, et l'espoir de la Béatitude; de toute façon, Savonarole n'a pas renoncé à presser Dieu.

Cet écrit terminé, il commençait le commentaire du psaume In Te Domine speravi, un dialogue de Tristesse avec Espérance — nous dirions : du Désespoir avec la Certitude. Ici, le ton a changé; Savonarole refuse encore de s'identifier à sa passion, mais celui qui résiste n'est plus un spectateur impatient du succès; c'est une voix effroyablement lucide, qui prend à la lettre le seduxisti me, Domine.

(1) Il faudrait naturellement, pour justifier cette opinion, une analyse des faits qu'il n'est pas possible de donner ici.

Exposition du Psaume In Te Domine speravi

(Extraits)

(Fratris Hieronymi Savonarole de Ferrariis ordinis predicatorum expositio in psalmos Miserere mei deus, Qui regis Israel, Et tres versus psalmi In te domine speravi. Paris, Josse Bade, s. d. : f. c ii sqq et d vi sqq).

Malheur à moi ! Voici de nouveau la Tristesse, pourvue d'armes terribles. La compagnie de la Justice la précède (1). Une armée innombrable suit ses pas. Chacun tient dans sa main une lance. Partout autour de moi je vois les calices de la Mort. Malheur à moi, je péris ! La Tristesse s'écrie d'une voix terrible : Misérable, ton Espérance t'a trompé ! Tu vois que tu as travaillé en vain. Car tu as dit (au Seigneur) : incline Ton oreille vers moi, hâte-toi de me libérer ! (..) Si tu as la foi, pourquoi ne regardes-tu que l'Espérance ? Ne sais-tu pas que Dieu (n'est pas seulement miséricordieux, mais) aussi juste ? As-tu oublié Sa Justice ? (2). Il n'a pas épargné Ses anges ; Il n'a pas eu, Il n'aura pas pitié d'eux ; ils ont été damnés éternellement pour un seul péché. Adam a péché et la Justice de Dieu en a puni, par la mort, tout le genre humain. Crois-tu que Dieu aime moins la justice que la pitié ? Les enfants décédés avec le péché originel ne verront jamais la face de Dieu (..). La Justice de Dieu n'a pas épargné des enfants et des innocents. Combien de fois a-t-Il puni les Juifs pécheurs ? (..) Vois combien la Justice de Dieu est dure : les fils sont poursuivis jusque de nos jours pour les péchés des pères. Vois les Juifs qui sont esclaves partout sur la terre et qui meurent dans l'aveuglement et sont tourmentés de peines éternelles. Crois-tu que la miséricorde de Dieu soit plus grande que Sa Justice ? Aucune des deux

(1) Comme pour les exécutions capitales.

(2) L'opposition entre la miséricorde de Dieu et ce qu'on appelait sa justice (sa rigueur) était un thème traditionnel de la théologie, et particulièrement de la mystique juive, sur laquelle Savonarole pouvait avoir reçu des notions par l'ancien professeur d'hébreu de Pic de la Mirandole, un cabbaliste converti, entré à Saint-Marc.

n'est plus grande ou plus petite, en Lui, car tout ce qui est en Dieu, est Dieu [1]. Mais si nous considérons les effets de la Justice et de la Miséricorde, nous voyons que les œuvres de la Justice l'emportent de beaucoup. Témoin le Seigneur Lui-même, qui a dit : Il y a beaucoup d'appelés, mais peu d'élus (Matth. XX, 16). (..) Marie-Madeleine et le bon larron et Pierre et Paul ne doivent pas te donner de l'espoir, car il n'y a eu qu'une seule Marie-Madeleine, un seul bon larron, un seul Pierre et de même un seul Paul. Crois-tu pouvoir être admis dans ce petit nombre ? — toi qui as commis tant de péchés, et si graves ; qui as été le scandale de l'Eglise ; qui as offensé le Ciel et la terre ? Voilà, tes yeux ont pleuré, ton cœur a demandé miséricorde, et tu ne l'as pas encore obtenue. Tant de prières de ceux qui t'aiment n'ont pas été exaucées. Et pourquoi cela ? Il est évident que tu comptes parmi les réprouvés. Ton Espérance t'a fait travailler en vain. Suis mon conseil. Le ciel te rejette ; la terre ne veut pas de toi. Qui est-ce qui pourrait supporter un tel désaveu ? Mieux vaut pour toi mourir que vivre. Choisis la mort, et si personne ne te la donne, donne-te-la toi-même de tes propres mains.

La Tristesse me proposait cela avec beaucoup d'insistance, et toute son armée faisait écho, disant à voix forte : La mort seule est ton refuge ! Entendant ces mots, je m'effrayais et tombais soudain, la face contre terre, hurlant et disant : Mon Dieu, aide-moi ! Mon Dieu, ne m'abandonne pas ! Viens, mon Espérance, viens, mon Espérance !

.. ..

Et voici que l'Espérance, le visage joyeux, orné de splendeurs divines, dit, descendant d'en haut : Qui est celle qui enveloppe ses pensées de ces paroles ineptes ? qui veut imposer des limites à la miséricorde et mettre un terme à l'infinité, et croit tenir l'eau de la mer dans ses mains ? N'as-tu pas entendu le Seigneur qui dit : Si un méchant renonce à ses péchés, il ne lui sera tenu compte d'aucune des fautes qu'il a commises ? (Ezech. XVIII, 21-22). Où est l'homme qui ne pèche pas ? Qui peut dire : mon cœur est pur ? L'oraison dominicale nous concerne tous, et nous devons tous dire : pardonne-nous nos péchés (..)

Ecoute le Seigneur Jésus qui dit: ma volonté est de faire la volonté de Celui qui m'a envoyé, et d'accom-

(1) Textuellement : Tout ce qui est en Dieu est sa substance, - texte classique.

plir Son œuvre (Jean IV, 34). Celui, donc, qui a commencé à t'aimer et à t'attirer par ses bénéfices et par ses grâces, et à te purifier de tes péchés, ne laissera pas Son œuvre inachevée. Car toutes ces choses ne sont que préparations à la vie éternelle. Pourquoi donc, dans ta chute, ne t'es-tu pas brisé ? N'est-ce pas parce que le Seigneur a interposé sa main ? Et pourquoi a-t-Il interposé Sa main ? Pourquoi a-t-Il converti ton cœur à Lui ? Pourquoi t'a-t-Il appelé à la pénitence ? Pourquoi t'a-t-Il consolé ? N'est-ce pas pour te purifier et pour te faire digne de Sa grâce et te conduire à la vie éternelle ? Ce ne sont pas des illusions ni de tes imaginations, mais des inspirations divines. Mettons cependant que ce soient des imaginations : ne sont-elles pas bonnes ? Ne viennent-elles pas de la vertu de la foi ? Et puisque tout ce qui est bon vient de Dieu, ces imaginations sont certainement des illuminations divines. Réjouis-toi donc de ces paroles.

A ces mots, mon cœur fut si réconforté que je commençais, dans ma joie, à chanter des psaumes disant : Dieu est ma lumière et mon salut, de qui aurai-je peur ? Dieu est le rempart de ma vie; devant qui tremblerai-je ? Et, me jetant en larmes aux pieds du Seigneur, je dis : O Seigneur, si des camps de gens armés se levaient contre moi, mon cœur sera sans crainte, car Tu es mon rocher et ma citadelle, et pour l'honneur de Ton nom Tu me guideras et me conduiras (Ps. XXX, 4).

Regardé de plus près, le procès de Savonarole annonce déjà, par certains aveux qui ne peuvent être que spontanés et à moitié sincères, la lucidité de Tristesse. Elle marque l'abandon complet, comme l'Espérance marque la confiance totale. Dès que ces limites extrêmes sont atteintes, il n'est plus question, pour Savonarole, d'une mission et d'un rôle à remplir : il est aussi loin, à présent, de cette manière de se voir, que de l'éternelle tradition des histrions mystiques, prédicateurs des Croisades, moines bouddhiques ou pasteurs noirs américains. Pour lui, il n'est plus question de ce qui sera, mais de ce qui est ; le Jeu de la Passion du frère Jérôme a cessé d'être du théâtre.

Présentation de

ROBERT KLEIN.

EUGENIO GARIN

GIROLAMO SAVONAROLA

I

Si l'on s'en rapporte moins à la recherche érudite, — qui a accompli des progrès très importants, — qu'aux œuvres d'histoire proprement dite, la plus grande partie de tout ce qui a été écrit sur Savonarole prend place, et non seulement du point de vue chronologique, dans les perspectives critiques du siècle dernier, lorsqu'il ne s'agit pas tout simplement de préoccupations ou de polémiques absolument étrangères à tout ce qui nous intéresse le plus vivement. Trop souvent les historiens, — exception faite de la valeur des documents exhumés par eux — sont restés liés à des exigences apologétiques de tous ordres; et peu importe que leurs yeux se soient tournés nostalgiquement vers le passé, ou hardiment vers l'avenir. Les images du « précurseur » opposé au « dernier survivant », de l'homme médiéval qui subsiste et qui, comme le cavalier de bernesque mémoire, ne s'aperçoit pas qu'il est mort et continue à combattre contre l'homme moderne, lequel à son tour, parce qu'il est trop plein de vie, finit par ne plus agir lui non plus dans son propre cadre: autant de façons de transfigurer les souvenirs du passé, d'en faire les incarnations de nos propres idéaux, de nos propres passions; ce qui, pour n'être pas privé d'une éloquence efficace, n'en est pas moins fort éloigné de l'histoire. Francesco de Sanctis n'écrivait pas l'histoire non plus lorsqu'en 1869, avec une belle image, il s'exclamait, dans un parallèle qui devint obligatoire dans tout développement sur ce sujet: « Savonarole fut le dernier rayon d'un passé qui déclinait à l'horizon; Machiavel fut l'aube annonciatrice des temps modernes. L'un, l'ultime type du vieil homme moyenâgeux; l'autre, le premier type de l'homme moderne » ! L'image, par sa simplicité précise, devait faire fortune; et De Sanctis lui-même y revint avec insistance, en déclarant que « Savonarole est une réminiscence du Moyen-Age, un prophète, un apôtre à la manière dantesque », tandis que « Machiavel, en

son costume romain, n'est autre qu'un vrai bourgeois moderne ». Ce n'est pas par hasard que Carducci se plut, une fois encore, à accentuer le contraste au cours de ses éloquentes leçons bolonaises « Sur le développement de la littérature nationale », en appuyant fortement sur ce qu'il y avait de médiéval en Savonarole : « Il ne sentait pas que la Réforme de l'Italie, c'était la renaissance païenne, et que la réforme purement religieuse était réservée à d'autres peuples plus sincèrement chrétiens ; et, parmi les sarabandes de ses *piagnoni* [1], il n'apercevait pas, pauvre moine, le visage pâle de Nicolas Machiavel en train de sourire de pitié, dans un coin de la place ».

De tous ces documents, le moins significatif n'est peut-être pas le début des pages avec lesquelles, en 1849, l'excellent Père Vincenzo Marchese, des Dominicains de Saint-Marc, présentait un ensemble notable de textes savonaroliens, dans l'Appendice XXIII de l'*Archivio storico italiano* : « Trois grands Italiens, issus à des époques différentes d'un même cloître, eurent la même vie douloureuse, la même renommée douteuse et discutée, et, pour deux d'entre eux, la même mort cruelle. Giordano Bruno, Tommaso Campanella et Girolamo Savonarola laissent hésitant sur le point de savoir qui des trois fut le plus grand ou le plus infortuné. Tous les trois instaurateurs et défenseurs d'une nouvelle philosophie en Italie, tous les trois ennemis de la tyrannie quelle qu'elle soit... Tous les trois, grands par l'esprit et par l'infortune, eurent à souffrir la colère d'ennemis puissants qui, après avoir troublé la sérénité de leur vie, voulurent après leur mort en souiller la mémoire, taxant les deux premiers d'athéisme, et le troisième de violence religieuse. Mais si l'histoire n'a pu disculper complètement Bruno, elle a renvendiqué la mémoire de Campanella ; et le nom de Savonarola, que le bûcher n'a pas atteint, resplendit éternellement dans les écrits de Nardi, de Segni, de Machiavel et de Guichardin ; il sera conservé par les Italiens dans le respect et dans l'affection tant qu'ils chériront la religion et la liberté ». Si les rapprochements historiques du P. Marchese nous paraissent étranges, et la trinité Savonarole-Bruno-Campanella vraiment singulière, sa page éloquente exprime fort bien l'attitude même de Tommaseo qui, en 1853, avait donné au public, sous le titre *Opuscules inédits de fra Girolamo Savonarola*, ses propres essais *De l'Italie* : choisissant ce nom, non pas au hasard, mais en pensant précisément à l'idéal du moine ferrarais : *unus ex potissimis vitae christianae effectibus est animi libertas*. Il lui plut même de se représenter le moine de Ferrare un peu comme le saint du *Risorgimento* : « Homme rare, auquel il fut donné d'unir l'enseignement et l'exemple, la contem-

(1) Pleurnichards : c'était le nom donné aux partisans de Savonarole à Florence (n. d. t.).

plation et l'action, la vie religieuse et la vie civile, la science et l'amour, l'autorité de l'orateur et celle de l'écrivain; donné de faire non pas tant de la chaire une tribune, que de la tribune une chaire... Théologien et artiste; et, même en discutant, poète: hautain, et humble, serein dans la douceur, doux dans la violence parce que fort, digne d'être vénéré par l'âme ardente et affectueuse de Filippo Neri, qui gardait dans sa chambre le portrait du moine couronné de l'auréole des saints ».

Hérétique ou saint, précurseur ou attardé, mais toujours détaché de son temps, Savonarole, en somme, semble devoir demeurer inconciliable avec une culture qui pourtant en avait ressenti la fascination, avec un monde qui l'avait âprement combattu mais après l'avoir dévotement écouté comme l'expression sincère de ses propres exigences profondes. Une image conventionnelle de la Renaissance en général, et de la Renaissance florentine en particulier, païenne et joyeuse, insouciante et jouisseuse, toute plongée dans des mythes classiques et des fêtes très mondaines, faisait trop oublier cette Académie de Saint-Marc qui vit, réunis autour du Dominicain de Saint-Marc, les poètes et les philosophes « païens », et d'où une nouvelle inspiration religieuse sembla venir aux artistes, tandis que Verino chantait

Non haec finxerunt veteres mendacia vates...

On ne prêta pas non plus suffisamment d'attention au jugement méditatif de Guichardin: « Et ainsi, ayant fait tant de bien quant aux choses spirituelles, il n'en fit cependant pas moins quant au gouvernement de la ville et au bien public ». Il semblait à Guichardin que Savonarole fût doué « d'un très grand jugement, non seulement dans les lettres, mais encore dans les choses faisables en ce monde, aux principes desquelles il s'entendit très bien ». Principes, certes, et non pas détails, et non pas situations historiques bien définies: c'est-à-dire problèmes moraux et bonnes mœurs, plutôt que problèmes politiques proprement dits. Toutefois « les choses qu'il fit concernant l'observance des bonnes mœurs furent très saintes, et admirables, et jamais il n'y eut à Florence tant de bonté ni tant de religion qu'à son époque ». Guichardin peut bien sentir les limites précises de la prédication du Dominicain, mais il n'en sous-estimera pas pour autant la signification; au contraire, il en étudiera soigneusement les sermons, et il en traduira « les thèmes apocalyptiques dans la mauvaise humeur polémique des *Ricordi* ». « D'un tel homme, dira Machiavel, on doit parler avec respect ».

Mais une chose surtout doit être soulignée: c'est que la Florence de la fin du Quattrocento, fût-ce la plus cultivée, ne sentit pas entre elle et le moine ferrarais cet abîme

infranchissable que les historiens du XIX^e^ siècle ont imaginé ; le jugement de Guichardin supporte fort bien d'être mis côte-à-côte avec l'humble témoignage de Lucca Landucci : « Et il prêchait continuellement à propos des choses de l'Etat, et que l'on devait aimer et craindre Dieu, et aimer le bien commun ; et que personne ne devait plus s'élever et se faire prince. En tout il favorisait le peuple ». Face à la tyrannie « maligne » des Médicis, Fra Girolamo restaurateur de la « liberté » se rattache plus qu'il ne semble, à la tradition de la « vie civile » où confluent « bonnes mœurs » et « religion », selon l'idéal qu'avaient déjà caressé les aristotéliciens comme Bruni, Manetti, Acciauoli, Rinuccini, non moins que les platoniciens comme Palmieri. C'était la vieille tradition « républicaine » des chanceliers et des magistrats défenseurs de la culture nouvelle, mais de mœurs rigides, et qui, aux côtés de leurs prêtres avaient défendu, quand il le fallait, la politique florentine même contre les Papes, comme il était advenu au temps de Marsile et du vieil et grand Coluccio, qui, l'après-midi, passait l'Arno pour consulter sur toute chose sérieuse, au cours de conversations sereines, le Frère de l'Eglise du Saint-Esprit. Ces hommes « antiques » — pour employer le mot cher à Vespasiano da Bisticci — persuadés que Dieu ne pardonne pas à ceux qui passent la « mesure » et se font tyrans, auraient probablement situé le thomisme de Savonarole dans la perspective de celui d'un Dominici ou de Saint Antonino, et ils auraient rapproché son esprit prophétique de celui de maints autres dominicains, accentué par les menaces qui vers la fin du siècle, de toutes parts, semblaient peser sur l'Italie, et par les misères qui tourmentaient Florence. Ce n'est pas par hasard qu'à Gênes un autre Dominicain, Fra Giovanni da Viterbo, le fameux Annio de Viterbe, très curieuse figure d'humaniste charlatan, prêchant sur l'Apocalypse en Mars 1480 unissait la venue de l'Antéchrist aux prédictions astrologiques et à l'invasion turque. Et lui aussi annonçait des ruines pour l'Eglise (*flagellanda Ecclesia*) et, après l'épreuve, la réunion universelle, sous un Pasteur unique (*totius Ecclesiae ad universalem unionem sub uno Pastore Christo... et victoriam contra bestiam et pseudo-prophetam...*).

Le sentiment des grands événements, du bouleversement du monde, circule encore plus à la fin du siècle : les astrologues épient dans le ciel les conjonctions des astres supérieurs qui annoncent des changements de règnes, d'empires et de religions, Léonard dessine des cataclysmes géants, des déluges, et des « rasements de villes ». Pour Marsile Ficin, ce sont les royaumes de Saturne et l'âge d'or qui s'annoncent ; et son disciple Egidio de Viterbe en verra le signe également dans la découverte de l'Amérique. Pour Savonarole, les hommes devront d'abord souffrir et passer par l'eau et par le feu : c'est après avoir expié seulement qu'ils atteindront le

« siècle nouveau ». C'est Verino, *piagnone* et disciple de Ficin, qui chante :

Quicquid agam, pavidis semper tonat auris hoira.

Bientôt Fonzio discutera les signes de l'Antéchrist ; et Léonard dessinera ses prophéties : « ténèbres, vent, tempête de mer, déluge d'eau, forêts en feu, pluies, foudre du ciel, tremblements de terre, ébranlement des montagnes, rasements de villes ». Des visions de paradis terrestres imminents et de cataclysmes énormes se répondent parfois dans les mêmes écrits, coexistant dans les mêmes milieux culturels, quelquefois chez le même écrivain : ce sont les deux pôles d'une tension qui traverse un moment de crise, alors que les prophètes surgissent plus fréquents et plus saisissants dans l'attente d'événements décisifs et proches, et que leurs décrets semblent se vérifier plus fréquemment, dans l'exaltation universelle. Non pas hors de son temps, donc, mais tout entier de son temps, tel est Savonarole.

II

Je ne sais si tu sais qu'à Florence est venu
Un grand serviteur de Dieu prédicateur
Vrai prophète et docte et bien enseigné...
« Florence, je suis venu prêcher
Dans tes murs, comme inspiré de Dieu.
D'ici ma parole partout doit résonner.
Ton peuple sera moins flagellé
Que tous les autres, parce que tu es élue.
Ainsi je suis éclairé par le Seigneur.
Avec foi, accepte ce don divin,
Remercie Dieu, et fais grande oraison,
Puis attends en faisant bonne pénitence.
O quelle sera ta consolation !
Plus riche et plus puissante que jamais
Tu seras royaume de gens de bien... (2)

S'il est vrai, comme l'a écrit le dernier biographe de Savonarole que le lieu du martyre est la patrie du martyr, il est vrai aussi que le moine ferrarais était déjà devenu florentin, bien avant le jour tragique de Mai 1498, par l'amour

(2) Le Cèdre du Liban ou la vie de Fra Girolamo Savonarola écrite par Fra Benedetto da Firenze l'an 1510 etc...

passionné qu'il avait éprouvé pour le peuple de cette cité contradictoire et admirable, pécheresse et prête à toutes les ascèses, cruelle et généreuse. Il était arrivé comme un Barbare dans cette Athènes florissante, et tout de suite elle le conquit, par tous ses doctes et par tous ses bizarres et capricieux hommes du peuple.

« Florence, je crois que tu te rappelles quand je me mis à te prêcher, voici déjà des années: Je commençai d'abord simplement sans philosophie, et tu murmurais de ce que je prêchais simplement; toutefois ces prédications portèrent leurs fruits chez des gens simples, qu'il fallait attirer d'abord. Mais les sages commencèrent alors à disputer, j'eus la contradiction des poètes, des astrologues, des philosophes et savants du monde, qui contredisaient et allaient médisant, et se persuadaient que notre façon de prêcher si simplement le fût par ignorance; je ne le dis pas pour me louer, mais parce qu'ils le croyaient. Puis en prêchant je commençai de mettre en avant les raisons, et à te montrer par les raisons naturelles et par l'Ecriture ce que je te disais; et je commençai à te prêcher sur la foi, et à te la montrer avec maintes raisons, et alors tu touchas les plaies, comme saint Thomas ». Ces paroles sont tirées d'un sermon du Carême de 1496 sur Amos et Zacharie, que Savonarole prononça dans un moment décisif de sa vie, choisissant, et non par hasard, précisément le texte d'Amos, le prophète qui fut assassiné. « Telle est la fin des prophètes, — avait-il dit à ses auditeurs, — telle est notre fin, tel est notre gain en ce monde ».

Le jour des Cendres il avait repris sa prédication, qu'avait interrompue l'interdiction pontificale; La Seigneurie de Florence avait décidé que la voix du prophète devait résonner de nouveau à Santa-Maria-del-Fiore, et Alexandre VI avait accordé une permission ambiguë. A Florence, il y avait eu grande fête; les enfants, pendant le Carnaval, s'étaient même abstenus de l'usage barbare de se fendre le crâne et de le fendre à leur prochain lors du Jeu des cailloux: « Cela parut très notable, — écrira Jacopo Nardi — qu'à ce moment là fût interrompue et volontairement abandonnée cette stupide et cruelle coutume ». Par obéissance et pour l'amour du moine ferrarais, plus de six mille enfants de cinq à dix-huit ans s'en allèrent, à la place, « mendier » pour « faire l'aumône » aux pauvres honteux. Luca Landucci note dans son *Journal*· « On donnait sans lésiner; on aurait dit que chacun voulait donner tout ce qu'il possédait, surtout les femmes, il semblait que chacun voulût faire offrande au Christ et à sa Sainte Mère ». Et il ajoute : « J'ai écrit ces choses qui sont vraies, et je les ai vues, et entendues d'une telle douceur, et certains de mes enfants ont fait partie de ces troupes pieuses et bénies ». Le 17 Février les enfants, rassemblés sur les marches de la Cathédrale, chantèrent

« avant le sermon de suaves cantiques.... de telle sorte qu'ils faisaient pleurer tout le monde par leur suavité, et surtout les bons esprits, qui disaient: « Cette chose-là est du Seigneur ». C'étaient les mêmes terribles troupes d'enfants que Savonarole tenta de transformer en instruments de bonnes mœurs, en les rééduquant en quelque sorte, et les envoyant par la ville afin « d'enlever les corbeilles des *berlingozzi* , [3] les tables de jeux des tenanciers de tripots, et de nombreux ornements licencieux des dames ». Ils étaient, dit Landucci « les enfants du moine ». « Les dits enfants, — ce sont les termes d'un autre contemporain — se rassemblaient, avaient institué parmi eux des officiers, c'est-à-dire des maîtres, des conseillers et autres officiers, qui parcouraient la ville afin de faire disparaître les jeux et les autres vices... Ils allaient... par la ville, emportant cartes et dés; et de même aussi s'en allaient ramassant les livres d'amour et de nouvelles licencieuses, et jetaient tout au feu; et aussi, allant par les rues, s'ils avaient trouvé quelqu'une de ces jeunes richement habillées, avec des traînes et des modes deshonnêtes, ils la saluaient avec courtoisie, lui faisaient une réprimande aimable, disant: — Gente dame, rappellez-vous qu'il vous faudra mourir , et laisser toutes ces pompes et délicatesses, et toutes ces vanités », avec certaines autres paroles convenables à telle entreprise, de sorte qu'une autre fois, sinon par amour au moins par vergogne, elles abandonnaient bonne part de leurs vanités. De même aussi les hommes infâmes et vicieux, de peur d'être découverts et montrés du doigt, s'abstenaient de maintes choses. Et aussi ils allaient par la campagne, y faisant grand profit, de sorte que les choses étaient remises en ordre: et souvent les enfants se rassemblaient à Saint-Marc et tenaient conseil » [4].

Un historien de chez nous, qui n'était pas du tout l'ennemi des dictatures de son temps, parlant sans beaucoup de sympathie de la « dictature de Savonarole » usa de couleurs violentes pour dépeindre ces bandes de gamins « véritables inquisiteurs », brutaux et durs, toujours prêts à recourir au bâton pour obtenir une offrande, à recourir à la délation et à l'espionnage; et il les montre parcourant les nobles demeures florentines, arrachant les tableaux des murs, les livres des rayons, les joyaux des coffres des femmes; tandis que le moine ferrarais, astucieux politique, aurait ainsi recouru, pour soutenir sa propre tyrannie, au naïf et fougueux enthousiasme des jeunes. L'honnête Nardi, qui avait assisté aux événements, ne nous parle pas de jeunes gens induits en erreur, mais de gamins déchaînés et livrés à eux-mêmes, et qui furent ramenés par Fra Girolamo à « tant de modestie que les témoins, et surtout les étrangers, ne pouvaient s'empêcher de verser des

(3) Il s'agit d'espèces de brioches en forme de couronnes.
(4) La vie de Giovanni da Empoli, de sa naissance à sa mort, écrite par Girolamo da Empoli, son oncle...

larmes et s'émerveillaient grandement ». Il y a sûrement quelque exagération aussi dans ce tableau du vieil historien florentin; mais pour juger le moine de Saint-Marc il convient aussi de renoncer au lieu commun d'une Florence toute inondée de la lumière resplendissante de la Renaissance en pleine floraison, et sur laquelle s'abat à l'improviste l'ombre obscure d'un Moyen-Age fâcheusement attardé. Il est bon de prêter attention au fait que déjà l'époque de Laurent le Magnifique cachait une profonde crise économique et politique en cours, et des difficultés de tous ordres à chaque instant grandissantes; tandis qu'aux soucis d'une situation extérieure toujours plus grave et menaçante s'ajoutait à l'intérieur le mécontentement vis-à-vis de la « tyrannie » médicéenne, et l'irritation de l'ancienne classe dirigeante écartée du pouvoir, frappée dans ses biens, et battue de façon sanglante lors de la conjuration des Pazzi. Quand Laurent meurt, ce n'est pas Savonarole qui lui refuse l'absolution, comme le voulait une légende chère aux historiens du XIX^e^ siècle et bien détruite aujourd'hui; mais c'est un des anciens *Ottimati,* qui avait amèrement pleuré lors de la consolidation du pouvoir du « nouveau Phalaris », qui note dans son *Journal*: « mort de Laurent de Médicis, méchant tyran »; et qui, après en avoir fait un très sombre portrait, conclut « qu'il fut pendant de longues années très pernicieux et très cruel... à notre cité », dévorant « un trésor inestimable... de la chose publique seulement pour ses desseins personnels... sans aucune utilité pour la république ». Et celui qui écrivait cela manifestait en même temps une grande défiance vis-à-vis de ses concitoyens, désormais « corrompus la plupart, et dégénérés par une longue servitude... ayant perdu le goût de la liberté, comme aussi de toute vie bonne et honnête » [5].

Alamanno Rinuccini est un témoin non suspect: homme tout entier des temps nouveaux, chers aux grands humanistes de la lignée des Bruni et des Manetti, nourri de grec, plein de vénération pour le savoir antique. Il s'était battu avec acharnement pour que vienne enseigner à Florence le plus grand des maîtres byzantins, Jean Argyropoulos; il était demeuré le défenseur et l'un des représentants notoires de cette culture qui renaissait. Mais la tyrannie était odieuse à ce républicain; mais la rhétorique corrompue des courtisans, la prostitution facile de trop d'intellectuels aux maîtres de l'Etat, étaient insupportable à ce bon chrétien. Conscient de la grave crise qui rongeait Florence et l'Italie, il sait que ce qui est désormais nécessaire c'est une conduite franche et décidée, et non plus le subtil jeu diplomatique, tissu de ruses misérables, comme ces deux cent mille florins soustraits au

(5) Souvenirs historiques de Filippo di Cino Rinuccini, de 1282 à 1460, avec la continuation d'Alamanno et Neri, ses fils, jusqu'en 1506.

trésor public afin de « corrompre et d'acheter le consentement des cardinaux et du souverain pontife » et de faire un cardinal « à l'âge enfantin » du fils de Laurent.

Telle était la Florence où était venu travailler le frère Girolamo Savonarola, qui mérita l'affection, — et non pas par hasard, — d'hommes qui restent parmi les figures les plus hautes et les plus représentatives de la civilisation renaissante; et l'affection très vive de ce Jean Pic de la Mirandole qui s'employa avec une telle insistance à le faire rappeler à Florence dans un moment décisif de sa vie. Nourri de philosophie, mais non philosophe; cultivé, certe, même en fait de lettres, mais non pas un dévot des *studia humanitatis;* grandi bien sûr en cette Ferrare qui tout entière était allée à l'école humaniste de Guarino de Verone, mais resté sous l'influence de l'austère médecin Michel Savonarole, son grand-père, — fra Girolamo était entré au couvent pour obéir à une vocation religieuse irrésistible; même si ce ne fut pas un verset de l'Ecriture, mais un vers de Virgile qui résonnait en lui avec insistance afin de l'écarter loin du siècle. A son père, le 25 Avril 1475, dans une lettre au ton singulièrement élevé, il donne la raison pour laquelle il a fui le monde: « la grande misère... les iniquités des hommes, les stupres, les adultères, les larronneries, la superbe, l'idolâtrie ». Et il ajoute, on dirait un cri: « Et moi, plusieurs fois chaque jour, je chantais ce vers lamentable: « *heu fuge crudeles terras, fuge litus avarum...* Je ne pouvais souffrir la grand'malignité des peuples aveugles d'Italie ». Mais le cloître ne signifia pas pour lui retraite et contemplation pieuse: dans son invective contre les turpitudes, il avait sous les yeux la corruption et la misère morale du clergé, en haut comme en bas; et il invoquait l'intervention du Christ:

Secours la Sainte
Eglise Romaine, accablée du démon.

A Florence, il fit ses premières armes, et il y revint en 1490, sur le désir exprimé par Pic de la Mirandole; et ce fut alors que commança la grande activité du « prédicateur des sans-espoir », comme on l'a quelquefois nommé; dans cette Florence si profondément rongée, si pleine de mécontents et de désespérés, malgré toute sa splendeur; dans cette Italie si déchirée, si fragile, malgré son savant équilibre diplomatique; dans cette Eglise romaine à la tête de laquelle, à peu de temps de là, devait arriver la turpitude des Borgia. Savonarole, selon l'un de ses biographes, n'eut pas tout d'abord une grande audience: « Il ne prêchait pas des choses très curieuses, qui plaisent aux sages de ce monde, mais des choses utiles et pieuses, propres au bien des âmes ». Toutefois, bien vite la chaleur de sa rude éloquence, et ses prophéties de fléaux et de bouleversements imminents, secouèrent

profondément les âmes. Prêchant lors de l'Avent de 1492 sur la Genèse, il annonce des tribulations, et que l'Epée du Seigneur va s'abattre sur l'Eglise, et la venue de quelqu'un qui s'ébranlera « d'au-delà les monts à la façon de Cyrus, à qui Dieu servira de guide et de capitaine, à qui personne ne pourra résister ».

1492. A la tyrannie de Laurent le Magnifique succède — ce sont les termes d'un contemporain — « celle de Pierre II de Médicis, orgueilleuse, avare, et cruelle... pour épuiser et consumer le sang de notre malheureux peuple ». A Rome, sur la chaire de Saint-Pierre, montait Alexandre VI, — dans cette Rome où, selon un écrivain du temps, « on enlevait les vierges, on prostituait les matrones, on s'emparait des choses saintes par la corruption, on saccageait les maisons ; où l'on jetait ici ou là des gens dans le Tibre; où l'on assassinait impunément de jour et de nuit »; dans cette Rome où « *les monastères étaient quasi tous devenus des lupanars* ». Les qualités du Pape, selon Guichardin, étaient tout à fait en harmonie avec cette ambiance: « des mœurs très obscènes, aucune sincérité, aucune honte, aucune vérité, nulle foi, nulle religion, une avarice insatiable, de l'ambition, de la démesure, une cruauté plus que barbare ». Dans un tel climat, dans une époque où la prophétie était une réalité d'expérience, où l'angoisse de l'avenir demandait tantôt une réponse scientifique à l'astrologie, tantôt un avertissement aux esprits directement éclairés par Dieu, Savonarole n'échappa non plus aux exigences d'un devoir de réformateur, précis et sérieux. La nouvelle société des hommes, la pacifique et sainte cité des hommes, ce Socrate ferrarais, — comme le nomma l'un de ses partisans, — la découvrait certes dans ses visions, mais il travaillait à la bâtir avec beaucoup de sagesse. La réforme devait partir de Florence: Florence réinstaurée dans ses antiques libertés républicaines se rénoverait politiquement, et rénoverait politiquement « les peuples aveuglés d'Italie »; de Saint-Marc, les Dominicains, revenus à leurs antiques mœurs, donneraient le branle à la rénovation spirituelle de l'Eglise. La séparation de Saint-Marc, d'avec la Congrégation Lombarde, arrachée au Pape en Mai 1493, fut la base nécessaire à l'activité ultérieure de Savonarole; et ce fut un acte de grande importance. La transformation spirituelle des Dominicains du couvent florentin, le prestige moral grandissant du moine, allaient au devant du malaise le plus grave de la cité, dans l'écroulement tragique de l'équilibre italien. Charles VIII arrivait; l'épée du Seigneur s'abattait sur les pécheurs. « Non pas moi, mais Dieu lui-même te l'avait prédit » — s'exclama le moine, le 1er Novembre 1494. « Et voici qu'il est venu ». Et il poursuivait, terrible: « Une voix qui parle, appelle: ...O Italie, par ta luxure, par ton avarice, par ta superbe, par ton ambition, par tes rapines et tes extorsions, tu attireras sur

toi beaucoup d'adversités, tu attireras sur toi beaucoup de fléaux... Une voix qui parle, appelle... O Florence, ô Florence, ô Florence, à cause de tes péchés, de tes sévices, de ton avarice, de ta luxure, de ton ambition, tu attireras sur toi également beaucoup d'aventures et beaucoup de tourments... O tonsure, ô tonsure, ô tonsure,... toi qui es la principale cause de ces maux, c'est par ta mauvaise conduite que cette tempête arrive; c'est pour tes péchés que sont préparées... tant de tribulations; malheur, malheur, dis-je à celui dont le crâne est tonsuré ! ». Faute, donc, des chefs spirituels et temporels: et sur eux descend l'épée du Seigneur; que descende, sur le peuple repenti, le pardon et la paix: « J'ai pleuré pour toi tant de fois, ô Florence, que cela devrait te suffire... O Florence, j'ai voulu ce matin m'adresser à toi et à chacun en particulier et ouvertement, parce que je ne peux pas faire autrement. Et la voix clame encore... Elle clame et crie vers ton Seigneur Dieu. Je me tourne vers toi, Seigneur mon Dieu, qui a été mis à mort pour l'amour de nous et pour nos péchés... Pardonne, pardonne, Seigneur, à ton peuple, pardonne Seigneur au peuple florentin qui veut être à toi ». Et c'est là, vraiment, le moment héroïque de Savonarole: quand au cri de *peuple et liberté* Florence chasse Pierre de Médicis, et que le moine livre à la fois deux batailles: usant de tout son prestige et de toute son adresse auprès du roi de France afin de sauver la cité de la mise à sac; et se servant de la fascination de sa parole pour apaiser les haines, empêcher les vengeances et les effusions de sang. « Paix, te dis-je, ô Florence, paix: si tu gardes la paix, tu seras amie de Dieu, qui ne veut que la paix; et Dieu, de cette façon, veillera sur ta ville... et si tu ne fais pas vraiment cette paix, souviens-toi de ce que je te dis: cette fois, ce sera ta dernière fois que tu seras détruite. A donc, paix, paix, te dis-je ».

C'est ainsi que le sang florentin ne coula pas; ce fut, dit Guichardin « la paix de l'union ». « Combien d'hommes politiques — s'est demandé récemment un historien — descendent dans la tombe, ou montent à l'échafaud ayant à leur actif cette belle chose, avoir voulu et réalisé, ne fût-ce que pour peu de temps, l'union des esprits et la concorde entre les citoyens ? ». Mais, à la popularité facile, Savonarole préféra toujours une voie difficile: il commença, de Florence, la rénovation de l'Italie. « Entends, Florence,... ce que je te dis; entends ce que Dieu m'a inspiré...; de toi naîtra la réformation de toute l'Italie ».

C'est ainsi que naquit l'Etat libre du peuple de Florence. Savonarole retrouvait, plus qu'il ne le semble, l'inspiration civique de l'ancienne classe dirigeante florentine, mais il entendait la rénover, profitant de l'expérience des exigences que le principat médicéen avait lui-même provoquées, et que les crises intérieures avaient accentuées. Sa tentative politique

se brisa sur l'opposition suscitée par les intérêts menacés des uns, et sur l'incompréhension du peuple même pour lequel il se battait. Exactement comme sa réforme religieuse vint mourir contre le cynisme d'un pontife et d'un clergé prêts à se servir de n'importe quelle tartuferie de couvent plutôt que d'affronter ce problème qui mènera bientôt à la division spirituelle de l'Europe.

A un moment donné, Savonarole voulut le martyre : « O Seigneur... concède-moi de mourir pour toi comme tu mourus pour moi ». Et, au peuple de Rome, il jeta sa prophétie véritable : « O Rome, ô Rome ! Tu auras tant de tribulations que tu voudrais ne jamais avoir lutté contre cette entreprise. Vous dites que vous êtes les bénis, et nous les excommuniés, et *tamen* vous combattez comme des maudits et des infidèles... et, à Rome, vous écrivez que ce moine qui est à Florence, avec tous les siens, veut lutter contre vous comme contre des Turcs et des païens ; et que nous voulons mourir et être martyrisés, et que j'ai grand désir d'être martyrisé par vous. O Seigneur, fais-moi cette grâce ! Tu crois me faire peur, ô Rome : je n'ai nulle peur ».

« Son » peuple le conduisit sur la *Piazza Signoria,* vers cette potence qui semblait une croix ; et puis, pendant des siècles, l'emplacement de son martyre a fleuri noblement. Homme singulier en son temps, ses écrits politiques prennent place, sans grandes difficultés, dans l'intervalle entre la génération des grands chanceliers humanistes et celle des Machiavel et Guichardin, qui d'ailleurs le respectèrent. Prophète en un temps où l'on croyait aux prophètes, d'une sévérité digne d'un sage antique, il exprime un aspect non négligeable du tourment d'une époque si profondément tourmentée, si désireuse d'harmonie et de paix. Cette paix que, pour un instant, il crut avoir conquise à « sa » Florence ; comme dans le doux vers de *Marietta l'Inspirée :*

Un avant-goût de Paradis
cette cité paraissait ;
étant chacun réuni,
très grande paix se voyait.

Peu de temps après le bûcher tragique, une fois descendu dans la tombe aussi ce Ficin qui n'avait pas hésité à insulter le pauvre mort, le moine camaldule Paolo Orlandini, dans un document qui n'est pas dépourvu de signification, réunit dans la paix dernière toutes les grandes figures qui s'étaient affrontées dans les disputes des cloîtres de Saint-Marc, et il se plut à les représenter réunies dans un céleste et noble château :

Se tenait parmi eux en grand dignité
Votre digne prieur Bernardino,

Jean Pic en son noble trésor;
Puis Maître Marsile Ficin
Savonarole et Maître Olivieri,
Pour leur esprit rare et sage.

Et ailleurs, s'adressant directement « comme disciple... et fils » à Savonarole « bon père bienveillant et clément », il ajoute :

Et maintenant je me tourne à toi, docteur parfait,
ô Grand Savonarole Ferrarais
sage et prudent, bien que mal vu par nous,
depuis que je t'ai trouvé en cette école,
claire de lumière prévoyante et sereine,
qui au-dessus des autres vole comme l'aigle,
je ne parlerai maintenant de chose terrestre,
comme parlent de toi certaines gens...

Les vers du moine camaldule ne sont pas beaux, mais son témoignage, si proche du bûcher de la *Piazza Signoria*, n'est pas sans valeur; ni dépourvue non plus de sens cette réconciliation idéale de tous les grands esprits de la Florence de la fin du Quattrocento, réunis au-delà de toutes les luttes dans une œuvre commune de reconstruction humaine.

E. GARIN.

Traduction G. MOUNIN.

— *NOTE.* — Sur Savonarole, aujourd'hui, on doit consulter surtout l'œuvre fondamentale de Roberto Ridolfi, *Vie de Jérôme Savonarole*, Rome, 1952, 2 vol., à laquelle les pages ci-dessus doivent beaucoup. Des pages essentielles et une excellente biographie se trouvent dans les 2 vol. de M. Ferrara, *Savonarole*, 1952 (pour les éditions anciennes, v. L. Giovannozzi, *Contribution à la bibliographie des œuvres de Savonarole : éditions des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Florence 1953. V. aussi P. Villari, *L'histoire de G. Savonarole et de son temps*, 2 vol., Florence 1859-61 (5^e^ éd., 1930) ; J. Schnitzer. *Savonarole*, éd. italienne, 2 vol., Milan, 1934. Outre le choix de textes de Ferrara, v. P. Villari - E. Casanova, *choix de sermons et d'écrits du Frère Jérôme Savonarole*, Florence, 1898. Une grande édition nationale complète des œuvres est en cours : les 3 premiers volumes sont sortis en 1955 (E. G.).

— Le texte original en italien, de l'article ci-dessus a été publié dans : *Il quattrocento* (Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina), Sansoni, éd., Firenze, 1954 (G. M.).

LES TROIS PROCÈS APOCRYPHES DE SAVONAROLE

1. — Le Premier Procès

Interrogatoire

(Fait et imprimé par ordre de la Seigneurie)

§ 4. — Au neuvième jour du présent mois d'Avril ledit frère Jérôme fut interrogé et examiné dans la salle d'en haut du Bargello. Premièrement par paroles, puis avec menaces, puis avec tortures ; et eut ce dit jour, en deux fois, trois estrapades et demie. Et après, aux jours onzième, douzième, treizième, quatorzième, quinzième seizième, dix-septième, il fut chaque jour interrogé concernant les mêmes choses, par paroles et exhortations, sans aucune torture ou violence corporelle. Et bien que, en tous lesdits jours, il variât en aucunes choses et dît tantôt d'une manière et tantôt de l'autre, néanmoins au jour dix-huitième, interrogé de nouveau, par paroles et sans tortures ou violences corporelles, il avoua et affirma tout ce que ledit interrogatoire ci-dessous contient. Et après ce susdit jour, au jour dix-neuvième d'Avril mêmement, sans torture ou violence corporelle, mais par paroles et exhortations pleine d'humanité, ayant de nouveau relu et bien considéré tout entier l'interrogatoire ci-dessous, il confirma et déclara être vrai en tout et pour tout, en présence desdits chanoines enquêteurs et commissaires, tout ce qui est rapporté dans ledit interrogatoire ; et de même a signé spontanément de sa propre main [1].

(1) Pasquale Villari, La storia di Girolamo Savonarola, Le Monnier, éd., Firenze, 1861, T. II, pp. CCL-CCLI.

§ 54. — Le sermon que je fis, pour l'Octave de la Vierge en 1495, quand je dis que j'étais allé en Paradis [je le fis pour me donner réputation et gloire et] (2) ce fut une idée que j'eus étant dans la bibliothèque de grec de Saint-Marc : non pas qu'en fait la chose fût comme je la dis et comme je m'ingéniai à en persuader le peuple.

§ 56. — Et les chiens enchaînés et les poulets qui devaient attraper les renards, sur lesquels je prêchai en chaire, c'étaient toutes choses inventées par moi-même pour [me donner réputation et] encourager les miens et pour effrayer les adversaires. Quand je disais quelquefois en chaire à propos de ceux qui voulaient m'assassiner : « Je te vois. Je te vois et tu m'entends », tout en me tournant vers les bancs des femmes, afin qu'on ne put dire : « Il le dit pour tel ou tel », je disais tout cela avec intention, pour effrayer qui l'eût voulu faire [et me donner réputation] ; et non pas que j'en eusse connu plus long là-dessus.

§ 57. — Les plis cachetés dont je fis mention dans les sermons, et de l'intention de les faire, et de les remettre aux mains de certaines personnes, pour qu'elles les conservassent jusqu'à une certaine date ; et puis qu'on les ouvrît, ce furent uniquement des fables et des paroles en l'air pour effrayer ceux qui m'étaient contraires [et tout ce qu'il y eut de tromperie là-dessus, ce fut seulement que je dis à Fra Silvestro : « Je dirai que que je vais vous donner un pli cacheté qui contiendra les péchés de Piero Capponi » : car Fra Silvestro les connaissait, puisqu'il le confessait ; mais je ne lui donnai pas. Et enfin ce fut une invention pour faire peur, mais ce ne fut rien d'autre] (3).

§ 69. — Tout ce que j'ai fait, j'ai eu dessein de le faire comme je l'ai dit ci-dessus [pour être toujours fameux dans le présent et le futur ; et pour avoir un tel crédit dans la cité de Florence ; et que toutes les choses de grande importance ne se fassent pas sans ma volonté]. Et après que j'eusse été bien établi dans Florence de cette manière, j'avais l'intention de faire

(2) Les passages mis entre crochets sont ceux qui, selon l'opinion de Villari, presque toujours très vraisemblable, représentent des falsifications et additions du greffier.

(3) Pasquale Villari, T. 2, pp. CCLXXI.

de grandes choses en Italie et hors d'Italie par le moyen des messieurs de la Seigneurie avec lesquels j'avais fait amitié ; et de traiter de grandes choses : comme est celle du Concile. Et selon comme les choses se seraient passées, nous aurions pensé à d'autres. Et j'avais surtout intention de susciter les princes chrétiens, et principalement ceux de l'étranger, après le Concile, à soumettre les infidèles; et de me faire cardinal ou pape, je n'y pensais pas beaucoup : parce que, quand j'aurais eu conduit cette œuvre à bien, sans être Pape, j'eusse été, pour l'autorité et le repect, le premier homme du monde ; et si j'eusse été fait Pape, je ne me serais pas récusé : bien qu'il me parût chose plus grande d'être le maître de ladite œuvre que d'être Pape ; parce qu'un homme sans vertu peut être Pape ; mais une telle œuvre veut un homme de supérieure vertu.

Pasquale Villari, *Storia di Girolamo Savonarola.* Le Monnier, éd., Firenze, 1861, T. II, pp. CCLXXV-VI.

§ 72. — Concernant l'épreuve du feu je déclare ceci, que je trouvai fort mauvais que Fra Domenico proposât cette issue, et provoquât cette chose, et j'aurais payé cher pour qu'il ne l'eût pas fait. Semblablement me peina que mes amis l'y poussaient : car pour mon compte je ne l'aurais pas voulue : et si je l'acceptai, je le fis pour défendre mon honneur autant que je pouvais ; et si j'eusse alors prêché, quand la chose commença, et quand la chose prit corps, je me serais ingénié à la faire avorter, en disant que ces issues se pouvaient expliquer par raisons naturelles ; et j'en dis beaucoup de mal à Fra Domenico : parce que, qu'il l'eût ainsi mise en route, me paraissait chose grande et périlleuse : finalement j'y consentis pour ne pas être perdu de réputation : et je soutins toujours que nous nous rendions à cette épreuve pour y avoir été provoqués, et pour répondre. J'estimais au fond que le frère franciscain n'y entrerait pas ; et n'y entrant pas lui, le nôtre n'était pas obligé d'y entrer non plus : je voulus qu'il entrât avec le Saint Sacrement, en lequel Saint Sacrement j'avais l'espérance, qu'il ne le laisserait pas brûler : et sans lequel je ne l'aurais pas laisser aller : et, conférant de cette chose avec Giovan Battista Ridolfi à Saint-Marc par deux fois avant le jour de l'épreuve, Giovan Battista dit que le frère de Saint-François n'y

entrerait jamais; et je croyais la même chose : et ainsi lui n'y entrant pas, le nôtre n'était pas obligé d'y entrer non plus ; de là que, pour effrayer plus le frère de Saint-François afin qu'il n'y entrât pas, et pour lui donner plus grande terreur, je fis en sorte que le bûcher fût énorme, pour quoi je mandai Fra Malatesta à la Seigneurie afin d'ordonner la forme dudit bûcher ; semblablement, j'avais donné ordre que le bûcher fût allumé à l'une des entrées, et que les deux frères entrassent par l'autre ; et que derrière eux l'on mît des fagots de bruyères [enflammés] qui fermassent cette autre entrée, de façon qu'il parût qu'ils ne pussent revenir en arrière. Je conçus tout cela pour que ledit frère de Saint-François s'épouvantât et n'y entrât pas ; et ainsi se trouvait le nôtre libéré de l'obligation d'y entrer aussi. De cette façon de procéder pour allumer le bûcher, de fermer l'entrée de la manière susdite, j'en parlai avec Fran Silvestro et Fra Domenico et les quatre citoyens qui étaient en rapport avec moi dans la galerie le jour de l'épreuve du feu, et il me souvient que je mandai le rappeler à Lanfredino Lanfredini qui y était préposé par Piero degli Albizzi et Alessandro Nasi; bien qu'il ne me souvienne pas clairement si je l'envoyai dire, je suis certain toutefois que j'ai pensé le faire.

Pasquale Villari, *Storia di Girolamo Savonarola*. F. Le Monnier, éd., Firenze, 1861, T. II, pp. CCLXXVII-VIII.

2. — Le Toisième Procès

Interrogatoire

(*Fait par les Commissaires du Pape*)

Au jour vingtième de Mai 1498.

. . . . . .

Lui ayant été demandé s'il disait la vérité, et lui ne répondant pas, Messire Francesco Romolino commanda qu'il fût déshabillé pour qu'on lui donnât l'estrapade. Lui, montrant très grande peur, s'agenouilla et dit : « Or donc, entendez-moi. O mon Dieu, tu me tiens. (*Il s'agenouille*). Je confesse que j'ai renié le Christ. J'ai dit des mensonges. Messieurs de la Seigneurie, je l'ai renié par peur de tortures. Soyez-moi témoins. Si je dois pâtir, je veux pâtir pour la vérité. Ce que j'ai dit, je le tiens de Dieu ; ô mon Dieu, tu me châties, pour t'avoir renié. Je le mérite. Je t'ai renié. Je t'ai renié. Je t'ai renié par peur des tourments, par peur des tourments ». En même temps, on l'avait déshabillé, il s'était agenouillé de nouveau, il montrait son bras gauche, qu'il disait être démis, et continuellement il disait : « J'ai renié Dieu par peur des tourments ». Ayant été hissé en l'air, il disait : « Jésus, aide-moi ; tu me tiens, à cette heure ».

Lui ayant été demandé, tandis qu'il était en haut de la corde, pourquoi il venait de parler de la sorte ;

Il répondit : « Pour paraître bon ; ne me torturez pas, que je vous dirai la vérité sûre et certaine.

« Pourquoi avez-vous nié tout à l'heure ? »

Il répondit : « Parce que je suis fou ».

« La corde ayant été descendue, il dit : « Quand je vois les tortures, je ne sais plus ce que je dis ; quand je suis dans une pièce avec quelques personnes seulement, et qui soient douces, je parle plus à mon aise ».

« Lui ayant été demandé, si l'interrogatoire qu'il avait subi était véridique en tout et pour tout ;

Il répondit qu'il était vrai, « et parce qu'il est vrai, je reconnaîtrai toujours la vérité ».

Lui ayant demandé pourquoi, quelques instants plus tôt, il l'avait désavoué ;

Il répondit : « Je l'ai dit, peut-être parce que je pensais que vous auriez peur de me faire violence ; et c'est pourquoi j'ai dit tout cela (4) ».

Au jour vingt et unième de Mai.

Fra Girolamo, susdit, devant les susdits (commissaires), le serment lui ayant été fait prêter par Messire Francesco susnommé, et lui ayant été demandé si tout ce qu'il avait avoué précédemment aux Florentins, et puis la veille à lui-même, était vrai;

Il répondit : « Révérend Monsignore, ce que je vous ai dit hier, je l'ai dit comme un tourmenté, parce que je voulais me délivrer d'une grande crainte ; parce que ces souffrances temporelles, à les voir seulement, me font plus mal que ne le feraient dix estrapades à un autre que moi. Tout ce que j'ai écrit ou qui a été écrit la première et la seconde fois, c'est vrai, et je dois remercier les concitoyens qui ont été doux avec moi ; et si au début, je n'ai pas dit toute la vérité, ce fut parce que je dissimulais encore mon orgueil ; mais ayant vu cette douceur dont ils usaient vis-à-vis de moi, je décidai de dire ensuite la vérité ; et s'il vous paraît que je n'ai dit que peu de choses, ne vous étonnez pas, car les choses que j'ai faites étaient peu, et grandes. Ce que j'ai dit hier, reniant et désavouant mes déclarations, ce fut par peur ; je fis mal, et j'en demande pardon à ces messieurs de la Seigneurie : j'ai été un méchant, je veux sauver mon âme et soulager ma conscience, et aussi ratifiai-je et ratifierai-je de ma main ; et comme en d'autres fois je me suis offert à mieux éclairer ce que j'avais dit de façon brève et obscure, je m'y offre de nouveau maintenant » (5).

Traduit par Georges Mounin.

---

(4) Pasquale Villari, *La storia di Girolamo Savonarola*, F. Le Monnier, éd., Firenze, 1861, T. II, pp. 197 et CCXCII-CCXCIII.

(5) Pasquale Villari, *La storia di Girolamo Savonarola*. F. Le Monnier, éd., Firenze, 1861, T. II, pp CCXCVI-CCXCVII.

PREMIER SERMON

DU 1er NOVEMBRE 1494

Ce sont tes scélératesses, ô Italie, ô Rome, ô Florence, tes impiétés, tes fornications, tes usures, tes cruautés ce sont tes scélératesses qui font venir ces tribulations : voici la cause et si tu as trouvé la cause de ce mal, cherche le remède. Eloigne le péché qui est la cause de tout ce mal et tu seras guéri, *quia remota causa removetur effectus ;* ôte les péchés, et les tribulations ne te nuiront point; et si tu ne le fais pas, crois-moi, rien n'y fera. Tu te trompes, Italie, tu te trompes, Florence, si tu ne crois pas ce que je dis ; rien n'y fera, si ce n'est de faire pénitence. Fais tout ce que tu voudras, sans la pénitence, tout sera vain, tu le verras.

O riches, ô pauvres, faites pénitence ; riches, donnez aux pauvres des aumônes : *peccata tua élemosinis redime.* O vous qui craignez Dieu, faites le bien et n'ayez pas peur des tribulations, parce que Dieu vous donnera, par celles-ci, beaucoup de consolations. La pénitence, est le remède unique, et si vous êtes à faire une vraie pénitence,, vous éloignerez grande part des tribulations. *Agite pœnitentiam,* éloignez les péchés qui sont la cause des tribulations.

D'autre part aussi ton ingratitude, ô Florence, est cause des tribulations : *ingratitudo extinguit fontem divinæ pietatis.* O ingrate Florence, Dieu t'a parlé, tu n'as pas voulu l'écouter. Si les Turcs avaient entendu ce que tu as entendu, ils auraient fini par faire pénitence de leurs péchés. J'ai tant crié et tant vociféré que je ne sais plus que dire : les anges entre eux ne parlent pas au moyen de la voix, mais selon d'autres manières ils se comprennent l'un l'autre en esprit, transmettent leurs pensées et s'entendent sans voix ni langue. Il n'en est pas ainsi chez l'homme qui exprime sa pensée au moyen de sa langue et de sa voix. Je m'adresse à toi, Florence, et je ne fais que

crier à voix haute : Fais pénitence. *Et tamen,* peu sert à beaucoup : si donc en aucuns cela porte fruit, ce n'est pas moi, c'est le Seigneur qui le fait dans sa miséricorde. *Qui plantat et qui rigat parum fecit ; sed Deum incrementum dat.*

O Florence, le Seigneur t'a parlé de maintes manières, et si Dieu ne m'avait pas éclairé, tu ne serais pas éclairée par tant de prédications ; et plus spécialement que nul autre, tu as été éclairée. Ne te rappelles-tu pas, Florence, il n'y a pas tant d'années, comment tu étais, dans les choses de Dieu et de la Foi ? N'étais-tu pas en maintes choses comme une hérétique ? Ne sais-tu pas qu'Il t'a fait toucher la Foi, pour ainsi dire, de tes propres mains ? Tu étais plongée dans toutes tes cérémonies extérieures, et il te semblait être sainte, et Dieu t'a démontré combien tu errais, combien ces cérémonies ne valent rien sans la pureté du cœur, et que la vie chrétienne consiste en autre chose qu'en cérémonie. Et cet infini bien de t'avoir tiré des ombres de l'ignorance n'a pas suffi même, à Dieu ; car il a voulu aussi te révéler ses secrets, et il t'a fait prédire longtemps à l'avance les choses futures. Tu sais qu'il y a des années, bien avant qu'on entendît ou qu'on flairât quoi que ce soit de ces guerres qu'on voit aujourd'hui provoquées par les Français, de grandes tribulations te furent annoncées. Tu sais aussi qu'il n'y a pas deux ans que je t'ai dit : « *Ecce gladius Domini super terram cito et velociter* ».

Prediche e scritti ecc... a cura di M. Ferrara Leo S. Olschki editore, Firenze, 1952, V. I, pp. 121-122.

PREMIER SERMON

DU 1er NOVEMBRE 1494

O ministres du culte, entendez mes paroles ; ô prêtres, ô prélats de l'Eglise du Christ, laissez les bénéfices dont vous ne pouvez pas jouir avec justice; laissez vos pompes, et vos banquets et vos dîners, que vous faites si splendidement. Laissez, je vous le dis, vos concubines et les mignons, car il est temps, je vous le dis, de faire pénitence ; car nous arrivent les grandes tribulations par lesquelles Dieu veut remettre en ordre son église, dites vos messes avec dévotion ; autrement, si vous ne voulez pas entendre ce que veut Dieu, vous perdrez à la fin vos bénéfices et votre vie.

O moines laissez les superfluités, et, au lieu des vêtements, et des argents, et de vos abbayes si grasses, et de vos bénéfices, donnez-vous à la simplicité et travaillez de vos mains, comme faisaient les moines d'autrefois, vos ancêtres; autrement, si vous ne le faites pas volontiers, un temps viendra où vous le ferez par force.

O religieuses, laissez tant d'apparat et tant de pompes quand vous faites prononcer les vœux de vos novices, laissez les chants ornés, pleurez, je vous le dis, pleurez vite vos défauts et vos erreurs, car, je vous le dis, le temps de pleurer vient plus vite que celui de chanter et de faire fêtes ; car Dieu vous punira si vous ne changez de vie et de mœurs. Si vous ne le faites, ne vous étonnez si vient l'extermination, si toute chose court à sa ruine.

O mes frères en religion, je vous le dis à vous, laissez les superfluités, et vos peintures et vos ornements vains, faites vos soutanes moins longues, et de drap bien grossier ; avec vos superfluités, ne voyez-vous pas que vous ôtez leurs aumônes aux pauvres. O mes frères, ô mes fils, il faut le dire ouvertement de cette manière afin que personne ne puisse dire ensuite : Je ne le savais pas, — pour s'excuser. Il faut que je parle ainsi, *Væ mihi,* malheur à moi si je

n'évangélisais, malheur à moi si je ne le disais. Je vous annonce que si vous n'entendez pas la voix de Dieu, il vous punira.

O marchands, laissez vos usures, restituez le bien mal acquis, et le bien d'autrui, autrement vous perdrez toute chose. O vous qui avez du superflu, donnez-le aux pauvres, car ce n'est pas votre bien; portez-le à la Confraternité de Saint-Martin, afin qu'on le distribue aux pauvres honteux, qui bien des fois meurent de faim, tandis qu'il vous reste tant de superflu ; donnez-le, je vous le dis, aux prud'hommes de Saint-Martin, portez-le leur, je ne dis pas à moi, ni à mes frères dominicains, parce que ce n'est pas à nous de distribuer les aumônes aux pauvres. Vous autres pauvres, allez à eux, qui distribuent les aumônes de la ville, et vous serez secourus. Je vous dis que celui qui a du superflu le donne aux pauvres, et même plus : je vous dis qu'il est temps de donner encore plus que le superflu.

O prêtres, il faut que je revienne à vous ; j'entends les mauvais, car des bons je parle toujours avec révérence ; laissez, je vous le dis, ce vice innommable, laissez ce vice maudit qui tant a provoqué la colère de Dieu sur vous, qui... Malheur, malheur à vous. O luxurieux, revêtez le cilice et faites pénitence, vous en avez besoin. O vous qui avez vos maisons remplies de vanités et de figures et de choses déshonnêtes et de livres scélérats, et de *Morgante*, et d'autres vers contre la foi, portez-les moi, ceux-là, pour en faire du feu en sacrifice à Dieu. Et vous mères, qui ornez vos fillettes de tant de vanités et de superfluités et de coiffures, portez-nous toutes ces choses ici pour qu'elles aillent au feu, afin que, quand viendra la colère de Dieu, elle ne trouve pas ces choses dans vos maisons, et je vous le commande comme votre père, en ce cas. Si vous procédez en ces choses ainsi que je vous l'ai dit, vous suffirez seuls à calmer la colère de Dieu ; autrement, je ne voudrais pas avoir à vous annoncer quelques mauvaises nouvelles. Et maintenant, deux mots encore, et vous pourrez rentrer chez vous.

F. Cognasso (id., ibid., pp. 15-16). M. Ferrara (pp. 127-131).

DIX-HUITIEME SERMON

SAMEDI APRÈS LE SECOND DIMANCHE DE CARÊME,
5 MARS 1496

L'image de vos dieux, ce sont les images et les simulacres des figures que vous faites peindre dans les églises ; et les jeunes gens, après, disent à telle ou telle : « Sainte-Madeleine, c'est une telle ; et Saint-Jean, c'est un tel », — car vous faites peindre les figures dans les églises à la ressemblance de telle femme ou de telle autre, ce qui est très mal fait, et au grand mépris des choses de Dieu.

Vous autres peintres, vous faites mal, et si vous saviez le scandale qui s'en suit, et tout ce que je sais, vous ne les peindriez jamais. Vous mettez toutes les vanités dans les églises. Croyez-vous que la Vierge Marie se soit vêtue de cette manière dont vous la peignez ? Je vous dis qu'elle était vêtue comme une pauvresse, simplement, et couverte si bien qu'à peine lui voyait-on le visage ; et Sainte-Elisabeth aussi était vêtue simplement.

Vous feriez un grand bien d'effacer ces figures qui sont peintes si déshonnêtement. Vous faites paraître la Vierge Marie vêtue comme une entremetteuse, tellement que le culte divin est souillé, et chacun ne se soucie plus que de son propre honneur. Regardez partout dans les couvents : vous les trouverez tous emplis des armoiries de ceux qui les ont bâtis. Je lève la tête vers le dessus de cette porte, là ; je crois y trouver un crucifix et j'y trouve un blason; allons plus loin, levons la tête : encore un autre blason ; toute chose est chargée d'armoiries. Je mets un vêtement sacerdotal : je pense qu'il s'y trouve une croix brodée : c'est un blason, et vous savez qu'on a mis les blasons dans le dos des vêtements sacerdotaux, pour que, lorsque le prêtre est à l'autel, tout le monde y voie les armoiries.

Ce sont donc là les idoles, auxquelles vous destinez vos sacrifices. *Et sidus dei vestri Rempha.* C'est là votre autre idole : *ce Rempha* signifie *éructans exelso,* c'est-à-dire un dieu qui envoie des choses grandes. Voyez quelle est cette folie, et jusqu'où peut aller le culte divin : car il y en a même qui vont jusqu'à dire que la religion du Christ est fondée sur l'astrologie. Il y a eu un grand prélat qui a écrit un livre (je l'ai dans ma cellule) qui dit que la religion du Christ est fondée en astrologie. Et il n'est personne aujourd'hui qui ne monte à cheval ou n'aille à la chasse, qu'il n'ait d'abord consulté les astres. Vous autres astrologues, vous promettez des choses grandes et des choses hautes à vos maîtres. Promettez donc beaucoup, car je vous le dis, vous serez bientôt pris au même filet qu'eux. Vous avez pourri tout le monde avec votre astrologie : vous avez fait naître le règne des tièdes. Laissez donc votre astrologie ; laissez les fausses opinions ; revenez à la vraie foi ; que chacun revienne au Christ, *qui est gloria et imperium per infinita secula seculorum. Amen.*

Prediche italiane ai Fiorentini a cura di R. Palmarocchi. Firenze, La Nuova Italia editrice, 1933, Vol. III, I, pp. 391-392.

23me SERMON

SUR LE PSAUME QUAM BONUS, AVENT 1493

Ecoutez, mes très chers frères, la plus grande malignité.

J'étais ainsi, pensant à part moi, lorsqu'apparut à mes yeux un temple de beau marbre fin, et couvert d'or, avec de très belles colonnes de porphyre. Les portes étaient de perles précieuses, les sanctuaire tout en mosaïque, le chœur était d'ivoire très fin bien travaillé, le reste du temple était en forme de nef avec un très superbe pavement, et finalement, dedans comme dehors, était tellement bien orné, que je n'en vis jamais un semblable. et désirant savoir qui avait bien pu faire un si beau temple, je levai les yeux sur le sanctuaire, et je lus, sur une pierre très grande, des lettres d'or : *Rex Salomon, summo regi ac domino dominantium hoc ædificavit.* Et, ma prière faite, je me sentis plein d'allégresse.

La nuit qui suivit, il me semblait voir que de nuit, secrètement, venait une grande multitude, avec diverses machines et instruments pour détruire ce temple. D'aucuns portaient du feu pour le brûler, d'autres des haches et des cognées pour briser les portes ; et qui avait un outil, qui en avait un autre, et tant firent-ils qu'ils le détruisirent, et je voyais qu'ils s'en glorifiaient, et y mettaient ensuite leurs armoiries, et y élevaient leurs bannières et leurs enseignes, afin que tout le monde vît qu'ils avaient obtenu ce qu'ils désiraient. Puis je vis certains présomptueux qui avaient des haches, et arrachèrent les portes de leurs gonds, et, avec ces haches et ces cognées qu'ils avaient, les mirent en pièces ; les autres qui avaient apporté du feu brûlèrent le sanctuaire ; d'aucuns allaient jeter beaucoup d'immondices dans le tabernacle de Dieu.

Lorsqu'ils eurent fait tout ce qu'ils voulaient, je vis qu'en peu de temps ils le rebâtirent et le remirent

en ordre à leur manière ; mais toute chose était en bois, peinte à imitation de marbre et de porphyre ; il y avait une partie tout orpimentée, qui paraissait d'or fin ; les autels étaient ornés de très beau linge et de chandeliers d'or et d'argent, avec beaucoup de lumières. Je voyais venir les prêtres avec des chapes de brocart, avec des ornements et des gemmes sur la tête ; à la main, ils portaient des crosses d'argent ; devant eux marchaient les chantres avec divers instruments de musique, et chantaient et jouaient tant suavement qu'il semblait que s'ouvrît le paradis. Tout un chacun restait là stupéfait et disait : « Notre temple devient chaque jour plus beau ; jamais notre temple ne fut plus beau ». Or, chacun étant ainsi en joie et en allégresse, tout à coup s'écroula le toit de ce temple qui avait un poids plus grand qu'il ne convenait, et tua tous ceux qui étaient dedans. Et maintenant, écoutez ce que cela signifie, et combien le Malin a fait son œuvre dans le temple de Jésus-Christ (1).

(1) *Prediche e scritti*, a cura di Mario Ferrara. Leo S. Olschki, Firenze, 1952, vol. I, pp. 100-102.

13me SERMON

SUR LE PSAUME ERUDIMINI QUI JUDICATIS TERRAM, 3me DIMANCHE DE L'AVENT, 12 DÉCEMBRE 1494

Ainsi donc, étant l'homme un animal social, qui ne doit ni ne peut vivre solitaire, il a été nécessaire que les hommes se réunissent et s'agrègent ensemble, ou en cités ou en châteaux ou en villages, et qu'ils fassent associations ensemble, pour les besoins communs les uns des autres ; et pour pouvoir en ces associations s'entendre les uns les autres la nature leur a donné la parole et la langue, pour exprimer leurs idées l'un à l'autre, selon que de besoin ; toute multitude d'hommes, adonc, agrégée et ordonnée en vue de quelque fin, à laquelle elle puisse parvenir par diverses voies, a besoin qu'il y ait quelqu'un qui dirige et règle tous les autres. Et tout peuple ou pays qui tend au bien vivre a besoin de gouvernement ; et ces gouvernements sont distincts et divers en plusieurs façons Aucuns sont régis par un seul maître. Aucuns autres, par plusieurs ; aucuns aussi se régissent par tout le peuple assemblé. Le commandement et gouvernement d'un seul maître, quand ce maître est bon, est meilleur et plus excellent gouvernement que nul autre, et plus facilement uni le conduit-on; et la raison est celle-ci, qu'il y a difficulté plus grande à réduire à l'union le grand nombre que le petit nombre ; et où la vertu est plus unie, elle a plus de force; et comme elle se trouve et se rassemble plus facilement en un seul qu'en beaucoup, aussi le gouvernement d'un seul est-il meilleur que celui de beaucoup, quand celui qui dirige les autres est bon. Mais quand le maître est mauvais, alors il n'est gouvernement pire que celui-ci, le pire étant l'opposé du meilleur. Et c'est pourquoi selon la diversité des hommes et des pays, des gouvernements divers et variés ont été trouvés.

Dans les parties chaudes de notre hémisphère, les hommes sont plus pusillanimes que dans les autres lieux, parce qu'en eux n'abonde que peu de sang, et

c'est pourquoi en ces lieux ils se laissent plus facilement régir par un seul maître, et lui obéissent facilement, et volontiers lui demeurent assujettis. Dans les parties froides et septentrionales, où il y a beaucoup de sang et peu d'esprit, semblablement restent-ils bien tranquilles et soumis à leur seigneur et maître unique.

Mais dans les parties intermédiaires comme est l'Italie, où abondent également le sang et l'esprit, les hommes ne supportent pas d'être sous un seul maître, mais chacun d'eux voudrait être ce maître qui gouvernât et régît les autres, et pût commander sans être commandé lui-même. Et de là naissent ensuite les dissensions et les discordes entre les citoyens des villes où l'un veut se faire seigneur et dominer les autres. C'est ce qu'a démontré maintes fois l'expérience, et au temps des Romains, et toujours on en a vu et on en voit les exemples dans les villes d'Italie, et en ta cité aussi [ô Florence] tu l'as vu et expérimenté plusieurs fois, et de nos jours. C'est pourquoi le conseil des Docteurs des Saintes Ecritures est qu'en de tels lieux, où il semble que la nature des hommes ne souffre pas de supérieur, le gouvernement de plusieurs soit meilleur que celui d'un seul ; et plus encore doit-on dire que ceci convient à la ville de Florence, où le tempérament des hommes abonde à la fois de sang et d'esprit. Mais ce gouvernement de plusieurs, il faut le choisir bien réglé, autrement vous seriez toujours dans les dissensions et les factions : car en peu d'années les hommes inquiets se divisent et forment des sectes, un parti chasse l'autre, et le proclame rebelle à la cité. C'est pourquoi il faut bien observer la forme du gouvernement que vous devez prendre, comme dit le texte que j'ai choisi pour notre sermon : *Erudimini, qui judicatis terram* ; c'est-à-dire : Instruisez-vous, vous qui jugez la terre !

Traduit par Georges Mounin.

(1) *Prediche e scritti,* a cura di Mario Ferrara, Leo S. Olschki, ed., Firenze, 1952, Vol. I, pp. 153-156.

POÉSIES

Nous possédons de Savonarole deux douzaines de petits poèmes sur des thèmes de dévotion. Pour vingt d'entre eux, nous disposons d'un manuscrit autographe ; l'attribution des quatre autres est aussi sûre que possible. La plupart des critiques s'accordent pour trouver qu'il s'agit d'œuvres inégales, qui tantôt sont la traduction lyrique d'un sentiment personnel et profond, tantôt ne sont que la mise en œuvre banale de la phraséologie ecclésiastique la plus conventionnelle et la plus banale, sans aucun souci de langue, naturellement, ni de correction prosodique, ce qui d'ailleurs importe peu. Quand il est sincère on dirait que Savonarole a quelque chose de Dante, qu'il paraît affectionner, dans un temps fort peu dantophile ; quand il essaie de se travailler littérairement, pour des résultats médiocres, au contraire, il copie consciemment Pétrarque. C'est évidemment quand il est presque lui-même qu'il est le meilleur ; il écrit alors des espèces de sobres *élévations,* sous forme de cantiques, très populaires par la nudité presque pauvre de la pensée, du ton, du rythme. La poésie qu'on va lire, dont nous avons le texte autographe, a figuré longtemps dans un recueil de *Laudes,* sous le nom de Feo Belcari.

X

L'AME INDUITE EN TENTATION SE CONFORTE SOI-MEME

Le long de la male voie
Mon âme s'en va,

Si ne trouve de secours
Tôt morte sera.

C'est le démon qui la trompe
A grand fausseté,

C'est la chair qui lui promet
Les plaisirs qu'elle a.

C'est le monde qui l'invite
A l'iniquité.

Cette mienne âme tentée
Qui donc l'aidera ?

Aide-toi donc, malheureuse,
Du don que Dieu fait.

N'as-tu pas ton libre arbitre
Qui mériter fait ?

Aie recours à Jésus-Christ,
Il est sur la croix.

Si tu le pries humblement,
Grâce t'octroiera.

Aie la foi, aie l'espérance,
Et forte seras,

Tu ne peux être vaincue
Sans ta volonté.

Car plus puissante est la grâce
Que l'adversité.

Réfléchis bien à la mort
Qui vite viendra.

Considère un peu l'enfer,
Ses pénalités,

Regarde le paradis,
Sa joyeuseté.

Embrase-toi de ferveur
Et de charité.

Puis chacune de tes peines
Légère sera.

Jésus ton très doux époux
Lors t'accolera,

Te donnera son baiser
De suavité.

Prémisses d'éternité
Lors tu goûteras.

Jubilation, fête et chant
Ton cœur sentira,

En chantant : Amour, Amour,
Suprême bonté.

Va-t-en donc par le chemin
Que Dieu t'a montré,

Louant fort en un seul Dieu
Sainte Trinité.

XIX

Ce poème, dont on possède l'autographe, on en possède en outre un second manuscrit, retrouvé dans le *Bréviaire* de Savonarole, conservé dans le couvent de Saint-Marc à Florence. Il figure aussi dans le recueil de *Laudes* déjà cité, toujours sous le nom de Feo Belcari. Nous n'en donnons que la première stance, généralement considérée comme la plus belle peut-être, la plus harmonieuse et la plus achevée d'expression, qu'ait écrite Savonarole. On peut toutefois, selon nous, lui préférer de beaucoup la poésie X.

Tu es toute douceur, seigneur Dieu éternel,
Lumière, et réconfort, et vie de mon cœur ;
Quand je m'approche bien de toi, je discerne
Que l'allégresse est, sans toi, douleur.
Si tu n'étais pas, le ciel serait enfer :
Celui qui ne vit pas avec toi toujours, meurt.
Tu es le vrai souverain bien parfait
Sans lequel toute joie tourne en pleurs.

Traduit par Georges Mounin.

ANDRE CHASTEL

LE "BUCHER DES VANITÉS"

Il y a autre chose à la Renaissance, que la découverte — aussi éblouie qu'on le voudra — du monde et de l'homme. L'époque a tout autant sa marque dans une vive impatience de transformer le monde et l'homme, le refus de subir, le désir d'ordonner. Cette aspiration énergique appelait toutes sortes de conquêtes et de reconquêtes; et il lui répondait dans un sens complet et tourmenté du cours de l'histoire, qui rend une large place aux mythes de l' « accomplissement des temps », de « l'âge d'or » pacifique à espérer ou de « la fin des temps » à redouter. Il faut y insister: les spéculations astrologiques visant à révéler les grandes articulations et les issues prochaines du destin collectif n'ont jamais été plus intenses; et elle ne sont elles-mêmes qu'un aspect d'une aspiration plus générale. Clercs, bourgeois, paysans ayant appris à lire, princes ou prélats, ne peuvent se passer des grandes représentations « visionnaires » qui fixent les cycles de l'histoire, l'imminence de la « rénovation » universelle ou des dernières catastrophes. Il y a là une grande « forme symbolique » propre à la Renaissance, qui n'a été bien reconnue que depuis peu. Machiavel comme Jules II, Rabelais comme Ficin, Léonard comme Dürer participaient à cette dilatation des destinées qui tendait à provoquer des oscillations et des contrastes impressionnants. Chez les esprits moins puissants, le sens du « moment critique » pouvait aller jusqu'à la hantise et au désordre. Les réactions diverses ne doivent pas dissimuler la préoccupation commune. C'est celle où il faut replacer Savonarole.

Toute son autorité était celle d'un prophète, d'un « voyant ». Ce qui dominait son éloquence, ce n'était pas la

joie sombre de Cassandre qui annonce les catastrophes et le grand fracas du destin, mais une tension inquiétante, un désir profond d'inquiéter, d'atteindre et d'ébranler l'âme: le malheur est certain, le salut qui doit en résulter incertain. « Les choses que je t'ai prédites et annoncées, tu en as déjà vu se réaliser une grande part. Et je te déclare que le reste se réalisera, sans qu'il y manque un iota; et j'en suis sûr plus que tu ne l'es de deux et deux font quatre, et plus que je ne suis sûr de toucher le bois de cette chaire, parce que la lumière (qui me l'inspire) est plus certaine que le toucher... » (2me sermon sur les Psaumes, 13 Janvier 1495).

Pluies de feu, orages qui s'abattent, épées sanglantes dans le ciel, cohortes d'anges qui se détournent... partout montent et descendent des signes terrifiants. Et les événements sont terrifiants. Et ce que Savonarole décrit dans les nues, les Florentins le voient, Botticelli le peindra, l'imagination des plus humbles et des plus savants en reste saisie. Le « bûcher des vanités » est un sacrifice propitiatoire, qui épargnera peut-être le déchaînement du ciel.

Le drame de Florence est le drame des temps qui s'accomplit. Dans le sermon où il affirme si hautement son pouvoir prophétique, Savonarole ajoute: « Et Dieu a permis que je vinsse à toi, Florence qui es le nombril de l'Italie, pour que tu fasses savoir tout cela aux autres cités de l'Italie ». Dans les « *Conclusions* » que la Seigneurie fait rédiger devant notaire, à la veille de l'épreuve du feu, où devaient s'affronter le Frère et ses ennemis, il est dit : « l'Eglise de Dieu a besoin d'être rénovée; elle sera flagellée, elle sera rénovée. Florence aussi sera rénovée et prospère, après la flagellation. Les infidèles se convertiront au Christ, et tous ces événements auront lieu de notre temps ». La pensée intime du Réformateur se trouvait ainsi résumée par ses adversaires: Florence se trouve au centre d'une convulsion nécessaire; quand elle souffre et se purifie, l'horizon prodigieux d'un nouvel âge de l'Eglise, d'un nouveau règne de l'Esprit, s'ouvre et devient tout proche: « Vous voulez un prophète ? Le voici, véridique dans l'annonce de l'avenir, toujours et partout digne d'admiration. L'Italie sera dévastée par les Barbares, Rome arrivera près de la ruine... mais l'Eglise sera sauvée par le secours divin et triomphera. Les Musulmans se convertiront bientôt à la foi chrétienne. Et finalement, il n'y aura qu'un seul troupeau et qu'un pasteur » écrit un poète humaniste, Giovanni Nesi, sous le stimulant de la prédication du Dominicain. Et d'innombrables poèmes de circonstance, chansons pieuses, épopées visionnaires, cantiques et modestes sonnets, retentissent de ce double sentiment de terreur et d'espoir, qui fait revivre l'une des hantises millénaires de la chrétienté.

Une situation dramatique appelle des initiatives révolutionnaires. L'intransigeance de Savonarole en a suscité une série mémorable, que la faillite même de la « république chrétienne » a encore magnifiée. L'une des plus cruelles et des plus impressionnantes fut le fameux « bûcher des vanités », que tous les témoins capables de tenir une plume, ont eu à cœur de décrire. Le 27 Février 1497, une sorte de pyramide en bois à huit pans de plus de dix mètres de haut, destinée à un feu de joie d'un nouveau genre, avait été dressé sur la Place de la Seigneurie, à Florence: elle comprenait sept étages, un pour chaque vice et au sommet la figure d'un diable. Cet échafaudage était, raconte un témoin oculaire, garni « d'objets de vanité, figures nues, échiquiers, livres hérétiques, miroirs et de multiples objets profanes de grand prix ». Un poète, Benivieni, ami intime de Pic, disciple fervent de Savonarole, à qui l'on devait l'organisation de la fête, précise qu'il y avait là des sculptures « qui n'étaient pas de médiocre beauté », des instruments de musique, harpes, luths et cithares, auprès des boîtes à parfums, des jeux de cartes et des tables à jouer; il eut en mains, dit-il, une tête peinte qu'un marchand voulut racheter pour dix ducats. Une procession de jeunes enfants couronnés d'olivier, arriva en chantant un cantique et l'édifice du péché fut brûlé au milieu d'une folle exubérance de la foule, qu'accompagnaient cloches et trompettes. Le feu de joie de l'anti-carnaval se répéta l'année suivante, mais la situation était un peu changée: il y eut des protestations et des bousculades.

Il est inutile de prétendre — comme l'ont tenté parfois par une admiration mal comprise les défenseurs modernes de Savonarole — qu'il ne s'est rien détruit d'important dans cet extraordinaire bûcher. Ce sont les témoins même — et les plus décidés en faveur de Savonarole — qui ont souligné le prix des œuvres et des objets qui furent consumés: la cérémonie était un sacrifice d'expiation, il fallait que toutes les séductions de la beauté profane, celles des peintres comme celles des poètes, toutes les tentations du monde, avec le plus joli mobilier des joueurs, des esthètes, des courtisanes y fussent dûment représentées. La flamme ne pouvait purifier Florence que si elle abolissait les marques les plus éclatantes du péché. L'auto-punition souhaitée ne pouvait porter que si elle ruinait ce qu'on avait longtemps cru le plus précieux, le plus accompli, le plus agréable à regarder. Les Florentins connaissaient la valeur et la beauté de ce qu'ils voyaient périr parmi les emblèmes luxueux des vices, les éditions de Boccace et de Pucci, les bronzes et les panneaux jugés impudiques, c'est-à-dire les tableaux mythologiques, et les portraits de femme, mais cette destruction cruelle devenait leur fierté. A vrai dire, la joie manifestée par la foule devant l' « autodafé » n'était pas, comme d'ordinaire, des plus nobles, et elle se plaisait à voir humilier et tomber en

cendres « les visages des belles dames florentines et autres, de la main des meilleurs artistes » (en 1497), et « les têtes de dames anciennes et de belles dames d'aujourd'hui, Benuria, Lena Morella, la belle Pina, Maria de Lenzi et autres, sculptées dans le marbre par d'excellents artistes » (en 1497), pour citer un apologiste du XVI[e] siècle (Burlamacchi). Pour les esprits délicats, le feu symbolisait l'acte de purification, de rénovation intérieure, auquel, sous la rude main de son Prophète, aspirait la cité en désarroi. Combien de petits « bûchers de vanité » ont dû être allumés dans les maisons de la ville par des artistes ou des écrivains soudain alarmés contre eux-mêmes, contre leurs goûts et leurs plaisirs. La question reste posée pour Botticelli ; il n'y a pas de doute pour Lorenzo di Credi l'ancien compagnon de Léonard, ou le jeune Baccio della Porta, qui détruisirent leurs études de nu, modestes exercices d'école qui soudain leur parurent odieux.

L'anti-carnaval de 1497 venait seulement un peu tard. La république chrétienne de Florence était maintenant menacée de partout. Savonarole avait reçu l'interdiction de prêcher et prêchait tout de même, en rébellion ouverte contre Rome, sur Ezéchiel ; l'excommunication menaçait et allait intervenir en Mai. Pendant l'hiver, la disette et la peste étaient apparues à Florence ; la conspiration médicéenne avait repris. Quelques mois plus tard, cinq exécutions retentissantes voudront servir d'exemple. L'effort des « Piagnoni », les sectateurs du Frère, ne se ralentissait pas ; il s'exaspérait, au contraire, à la veille des défections et des attaques, que l'on commençait à deviner. Ficin, par exemple, qui, comme tous les Humanistes ou presque, avait d'abord été séduit par l'ardeur prophétique de Savonarole et son élan de réformateur, avait depuis longtemps déchanté ; dans une lettre qu'il pu faire passer au cours de cette année de 1497 à Alde Manuce, occupé à Venise d'une édition de Jamblique qui lui tenait à cœur, le philosophe se plaint de ne pouvoir surveiller ces publications comme il l'aurait voulu : « Dans ces circonstances difficiles, je ne puis y apporter mon soin. D'abord, je ne suis pas en bonne santé, et puis ni dans la ville ni dans les villages de banlieue, je ne puis résider au calme ni réunir mes livres dispersés. Depuis quelque temps trois furies accablent sans répit la pauvre Florence : la peste, la disette et la sédition, et, ce qui est pire encore, le fléau hypocrite de toutes les hypocrisies humaines... ». Hypocrisie, *dissimulatio,* c'est ce que répétaient maintenant tous les adversaires de Savonarole ; et Ficin n'était plus seul à avoir retiré sa confiance au Frère. Dès lors, le « bûcher des vanités », conduit par Benivieni, n'est pas seulement la fête turbulente de l'ordre nouveau ; c'était une manifestation d'ascétisme exacerbé, une provocation de plus, un défi jeté par les

nouveaux convertis, un moyen de surprendre encore la foule et de l'entraîner dans l'irréparable.

Le souvenir de l'événement ne s'est jamais atténué. C'est avec réprobation qu'un demi-siècle plus tard, Vasari évoquera les ravages du bûcher et l'enseignement décourageant de Savonarole : « frère Jérôme dénonçait chaque jour du haut de la chaire les tableaux lascifs, la musique, les poésies amoureuses qui induisent le plus souvent les âmes au mal, il persuadait qu'on ne devait pas garder dans des maisons où il y a des jeunes filles, des peintures de nudités. La foule était échauffée par ses discours ; au carnaval suivant, où l'usage était d'élever sur les places des bûchers de broussailles et de bois, et de les faire brûler en dansant des rondes amoureuses et en chantant des ballades, frère Jérôme obtint qu'on y portât en abondance tableaux et sculptures avec des nudités, dus aux meilleurs maîtres, livres, luths et recueils de chansons. Ce fut une perte irréparable pour les arts et surtout la peinture ». (Vie de Fra Bartolomeo). Le récit est tardif et tendancieux, mais enfin il s'agissait bien de briser la fibre profane, la liberté des mœurs, l'ivresse d'esthétisme dont Florence, depuis vingt ans, donnait assez volontiers l'exemple. Le coup porté était doublement efficace : la foule avait pris goût aux fêtes, on lui en donnait une, mais pleine de la saveur amère de la pénitence ; les artistes et les lettrés s'étaient complu à illustrer les voluptés, les frivolités, les formes légères, imprudentes et peut-être coupables de la culture médicéenne, ils étaient contraints d'y renoncer du fond du cœur et, s'ils n'y consentaient pas, à découvrir que cette grâce apparente et cette frivolité étaient la part du diable, qui les séparait de Dieu. Savonarole en qui l'on a à tort voulu voir tour à tour un démocrate, un moraliste moderne attaché à la dignité des hommes, ou un monstrueux ascète médiéval acharné à faire échouer le rêve « païen » de la Renaissance, devait précisément toute sa force à l'actualité de sa prédication et de sa doctrine : son appel à la pénitence, ses dénonciations de la tyrannie, de la frivolité et du libertinage, répondaient à une inquiétude non dissimulée de l'intelligence florentine depuis une génération. Ce qu'on peut nommer la Renaissance, ne s'était pas formulée comme un retour au paganisme, mais comme un souci de rénovation intérieure associé à la restitution des grandes doctrines et des beautés poétiques de l'antique dans le cadre chrétien. Cette grande pensée qui définit la ligne maîtresse de l'Humanisme, de Leonardo Bruni à Ficin, de Pic à Erasme, n'empêchait nullement les mauvaises mœurs qui ne l'avaient pas attendue, le jeu, le libertinage, la sodomie — endémique en Toscane. Beaucoup d'esprit découvraient avec embarras que l'ampleur et la finesse de la culture ne suffisent pas à purifier le cœur et qu'elles n'aboutissent souvent qu'à exalter les passions.

Connaissant les licences et les faiblesses de la civilisation qui cherchait ainsi à se définir et y parvenait mal, Savonarole souligne hardiment ses équivoques et ses ambiguïtés. Les effets de cet appel à la vertu, à la piété, à la décence et au sacrifice, n'ont pas été beaucoup plus satisfaisants que ceux de l'enseignement humaniste. Pour s'adresser directement au cœur, à l'émotion, à la candeur dévote, il méconnaissait trop cruellement le souci du style, l'exigence artistique intime, qui défend contre les aberrations du goût. La seule réalisation précise qui s'inspirât de la prédication de Savonarole, fut la création de l'école de Saint-Marc autour de Fra Bartolomeo : par la simplicité des compositions, la retenue, le recours aux ombres douces, aux teintes mesurées, les retables d'autel du nouvel Angelico apportèrent dans l'art florentin une sorte de calme mélancolique propice à la piété, mais sans développement possible, une formule tendre, grave et figée, dont le meilleur passa dans l'art d'Andrea del Sarto et s'évanouit après lui. Cette courte « renaissance » de l'art monastique mise à part l'impérieux rappel à l'ordre que signifiait le « bûcher des vanités » eut, comme toutes les mises en demeure ascétiques et piétistes, deux conséquences contraires sur le moment, la vogue d'une manière un peu fausse, toute d'apparente douceur, auprès des dévots et des gens d'Eglise, et plus profondément, un indéracinable sentiment de culpabilité chez quelques grands artistes.

•

On expliquerait mal, sans la prédication « piagnone » l'incroyable succès de Pérugin, le maître aux poses affectées, aux sourires languides, aux yeux levés en extase, qui corrompait sciemment en figures monotones le plus précieux héritage ombrien, celui de Pietro della Francesca. Tandis que les maîtres florentins se troublaient et hésitaient, le peintre de Pérouse recherché par tous les dévots, recevait les commandes et garnissait de ses panneaux fades les chapelles et les cloîtres. Il était passé sans dommage à côté du « bûcher des vanités » ; mais les Florentins avaient trop d'esprit pour ne pas sentir la duperie Deux anecdotes, rapportées plus tard par Vasari, indiquent quel agacement suscitait parmi eux peu après 1500 le style affecté et vide du Pérugin. Quand il eût terminé un grand travail commandé par les Servites, ses amis même « disaient qu'il ne s'était pas donné de peine et qu'il avait, par amour de l'argent ou pour gagner du temps, abandonné la bonne manière... ». Surtout il exaspérait Michel-Ange, qui âgé de près de trente ans, ne s'en laissait pas accroire ; il déclara en public au Pérugin qui s'était permis une insolence, qu' « il n'était qu'une ganache en peinture » (« *un goffo nell'arte* »). Et ce fut précisément chez Michel-Ange que l'interrogation posée par Savonarole, laissa comme une brûlure d'abord peu sensible, mais destinée à reparaître avec le temps. Le jeune artiste n'entendit que quelques mois,

au début de 1496 les imprécations du Réformateur; il n'assista pas au « bûcher des vanités », mais le Carême de 1496 fut celui des *sermons sur Amos et Zacharie,* où Savonarole disait: « vous autres, peintres, vous faites mal; si vous saviez le scandale qui en est la suite et tout ce que j'en sais, vous ne peindriez pas ainsi. Vous introduisez toutes les vanités dans les églises... Vous montrez la Vierge Marie vêtue comme une entremetteuse et le culte divin en est corrompu ». Michel-Ange eut toute sa vie horreur des portraits, il méprisa ouvertement les petitesses et les frivolités du détail; l'âge venant, il brûlait périodiquement des dessins, renonçait à ses entraînements, à ses complaisances « païennes ». Et, après avoir connu tous les désastres, après avoir vu les malheurs de l'Eglise, de l'Italie et de Florence, il en est venu aux imprécations solennelles du « Jugement Dernier » puis à la piété stricte et farouche qui, après un demi-siècle, donnait raison à Savonarole.

Dans la perspective catastrophique, qui était celle où se mouvait le réformateur de Florence, le « bûcher des vanités » était vite devenu un acte de mortification nécessaire. La noblesse de sa pensée et sa pureté chrétienne, que révèlent bien les derniers poèmes écrits à l'ombre de la mort, avaient été dès le début de la République dépassées par ses partisans, par ceux qui traduisaient énergiquement la « mystique » en politique et qu'il ne désavouait pas. Quand il appelle à la pénitence et annnonce l'imminence des fins dernières, ils préparent le « bûcher ». Celui-ci blesse l'imagination, il étonne, il effraie, on en gardera à jamais le souvenir, il refoule un instant, par la peur, l'impiété et le libertinage, mais sa victoire cesse avec l'impulsion fanatique qui le porte, et cette manifestation porte en elle quelque chose, qui nous défend, même après des siècles, de l'approuver. Car enfin on ne peut pas radicalement confondre l'habile démarche de réformateurs exaltés et le travail intérieur dont elle devrait être le symbole. La première est une mesure politique spectaculaire mais suspecte, le second, comme le montre le tourment de Michel-Ange, intéresse les grandes âmes et peut-être même quelques autres.

Il y a deux bûchers, celui qu'applaudit la foule et celui du cœur. L'esprit n'est rien sans doute sans l'effort de purifier sans cesse, de consumer les frivolités et les faiblesses; il le sait, mais il ne voit que la caricature de son activité intime dans la fête agressive de la mortification inventée pour répondre au scandale des vices par celui de la destruction. En brûlant les portraits mondains et les statues impudiques sur le pavé de la grand'place, en arrachant quelques livres libertins et quelques dessins légers aux demeures fortunées, les amis du Dominicain croyaient tout résoudre et ne résolvaient rien.

C'est pendant un instant infime et pour quelques esprits privilégiés seulement, que leur action violente et leur holocauste pouvaient coïncider avec le devoir de toute sagesse et le principe caché de l'art [1].

ANDRÉ CHASTEL.

N. D. L. R. — L'étude de M. Augustin Renaudet jusqu'à « Pourtant il s'abstint de prêcher » (page 14), les textes de Savonarole traduits sous le titre « l'itinéraire du frère Jérôme », sauf l'extrait du Sermon XIX sur Aggée, les notes et les commentaires du traducteur, doivent paraître dans le *Procès de Savonarole*, édité prochainement par le « Club du Livre » avec le concours attentif de M. Robert Klein.

Tous les autres textes sont destinés exclusivement à notre fronton : *La voix de Savonarole.*

(1) Ces remarques doivent beaucoup aux travaux de J. Schnitzer, M. Ferrara, Ridolfi, et à ceux de E. Garin, surtout l'étude traduite ici et publiée à Florence en 1954 et un article *Desideri di riforma nell' oratoria del Quattrocento* (dans « Quaderni di Belfagor », 1948). Certains points ont déjà été soulevés dans notre essai l'*Antéchrist à la Renaissance* (« Actes du Congrès d'Etudes Humanistes » (Rome, 1952).

RENÉ CHAR

LES COMPAGNONS DANS LE JARDIN

A André du Bouchet
et a Jacques Dupin

Notre amitié est le nuage blanc préféré du soleil.

Notre amitié est une écorce libre. Elle ne se détache pas des prouesses de notre cœur.

Où l'esprit ne déracine plus mais replante et soigne, je nais. Où commence l'enfance du peuple, j'aime.

Au XX^ième siècle l'homme fut au plus bas. Les femmes s'éclairaient et se déplaçaient vite, sur un surplomb où seuls nos yeux avaient accès.

A une rose je me lie.

Le seul maître qui nous soit propice, c'est l'Eclair, qui tantôt nous illumine et tantôt nous pourfend.

Eclair et rose, en nous, dans leur fugacité, pour notre accomplissement, s'ajoutent.

Prête au bourgeon, en lui laissant l'avenir, tout l'éclat de la fleur profonde. Ton dur second regard le peut. De la sorte, le gel ne le détruira pas.

Ne permettons pas qu'on nous enlève la part de la nature que nous renfermons. N'en perdons pas une étamine, n'en cédons pas un gravier d'eau.

Après le départ des moissonneurs, sur les plateaux de l'Ile-de-France, ce menu silex taillé qui sort de terre, à peine dans notre main, fait surgir de notre mémoire un noyau équivalent, noyau d'une aurore dont nous ne verrons pas, croyons-nous, l'altération ni la fin ; seulement la rougeur sublime et le visage levé.

Leur crime : un enragé vouloir de nous apprendre à mépriser les dieux que nous avons en nous.

Ce sont les pessimistes que l'avenir élève. Ils voient de leur vivant l'objet de leur appréhension se réaliser. Pourtant la grappe, qui a suivi la moisson, au-dessus de son cep, boucle ; et les enfants des saisons, qui ne sont pas selon l'ordinaire réunis, au plus vite affermissent le sable au bord de la vague. Cela, les pessimistes le perçoivent aussi.

Ah ! le pouvoir de se lever autrement.

Dites, ce que nous sommes nous fera jaillir en bouquet ?

Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver.

Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir ? Mourir, c'est devenir, mais nulle part, *vivant ?*

Le réel quelquefois désaltère l'espérance. C'est pourquoi, contre toute attente, l'espérance survit.

Toucher de son ombre un fumier, tant notre flanc renferme de maux et notre cœur de pensées folles, se peut ; mais avoir en soi un sacré.

Lorsque je rêve et que j'avance, lorsque je retiens l'ineffable, m'éveillant, je suis à genoux.

L'Histoire n'est que le revers de la tenue des maîtres. Aussi une terre d'effroi où chasse le lycaon et que râcle la vipère. La détresse est dans le regard des sociétés humaines et du Temps, avec des victoires qui montent.

Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige ! les morceaux qui s'abattent sont vivants.

Ce que vos hivers nous demandent, c'est d'enlever dans les airs ce qui ne serait sans cela que limaille et souffre-douleur. Ce que vos hivers nous demandent, c'est de préluder pour vous à la saveur : une saveur égale à celle que chante sous sa rondeur ailée la civilisation du fruit.

Ce qui me console, lorsque je serai mort, c'est que je serai là — disloqué, hideux — pour me voir poème.

Il ne faut pas que ma lyre me devine, que mon vers se trouve ce que j'aurais pu écrire.

Le merveilleux chez cet être : toute source en lui donne le jour à un ruisseau. Avec le moindre de ses dons descend une averse de colombes.

Dans nos jardins se préparent des forêts.

RENÉ CHAR.

ALEXIS REMIZOV

DANS LES BRUMES HUMIDES SUR LA TERRE SACRÉE

Le Destin qui me traînait de prison en prison me conduisit par le chemin des malheureux (c'est ainsi que le peuple russe appelle les déportés) depuis la steppe aux duveteuses graminées jusqu'au-delà des épaisses forêts de Vologda, à l'embouchure de la Sysola. Il m'abandonna là, pour me laisser vivre à ma guise parmi les Yougres qui ne parlent pas le russe. Dès que j'eus posé le pied sur la berge derrière une haie touffue d'églantiers rouges, mon cœur tout à coup se serra et une angoisse le brûla : cet air, ces couleurs, ces bruits, tout m'annonçait les brumes humides venues des baies.

Une fois encore sur les chemins de ma vie, je retrouverais ces brumes ; la lune me tracerait une route violette sur la bruyère, et j'éprouverais le même sentiment lorsque, visitant les « vieilles pierres » d'Europe, le Destin me mènerait au bord de l'Océan, en Bretagne, sur la lande enchantée où se dressent amoncelées par une force surhumaine, les pierres muettes et mystérieuses de Carnac.

Je me tenais sur mes gardes et je veillais. Je regardais tout autour de moi « avec une attention froide », comme le dit Lermontov. Mais sous l'empire d'un charme douloureux, une langueur pénétrait mon âme inquiète.

I

La maison avait une mauvaise renommée. On la fuyait, malgré tous les efforts de la propriétaire pour sous-louer une pièce. Pour quelle raison, je ne pus le savoir. Il est vrai que je ne cherchai pas beaucoup. Peu m'importait, après les deux mois de notre voyage de déportés, coupé d'étapes dans les prisons des grandes villes. A celui qui est passé par là, le seul mot de déporté en dit long.

C'est le 1er Août, jour de la Saint-Sauveur et de la bénédiction du miel que commença mon exil sur-

veillé à Oustsysolsk, dans cette maison que tout le monde fuyait.

A l'écart, au bord de la rivière, elle se dressait, isolée sur des hauteurs abruptes. Dans la cour, une petite construction qui servait aux bains, trois grands sapins et autant de petits, des buissons piquants d'églantiers sauvages, à fleurs rouges. On me dit qu'il y avait eu un cèdre ; il n'en restait plus que la souche, polie comme un os. Elle témoignait que ce lieu avait été autrefois sacré. Le sanctuaire païen n'existait plus ni son autel dédié au soleil, à la lune, aux étoiles, à l'arc-en-ciel. La maison était battue des vents qui la déchiraient, la poussaient, lui soufflaient au visage, dans les flancs, dans la nuque, lui frappaient sur les tempes, dans l'estomac, sur la tête et au cœur. Il fallait que la bâtisse fût solide, pour n'être pas tombée en miettes.

La forêt toute proche, s'étendait sans limite. On n'économisait pas le bois et l'on remplissait souvent le poêle. Cependant il faisait toujours froid dans la chambre. Les murs étaient de rondins dont on avait comblé les joints avec de la mousse — le lichen des rennes — ce lichen couleur de lune maintenant tout noir et ratatiné.

Le soir, mon hôtesse venait s'occuper du poêle, puis elle s'appuyait au chambranle de la porte et restait ainsi debout des heures entières, en soupirant. Je ne sais s'il faisait encore plus froid chez elle ou si elle s'ennuyait.

C'était une Zyriane. Elle s'appelait Heller. J'ignore quel nom portait son premier mari qui s'était noyé lors de la débâcle de printemps, un an à peine après leur mariage. « Koutiavoïssa était jalouse », avait-on expliqué. On trouve toujours une explication.

Dans cette chambre même avait logé un Polonais de Posen, un déporté. Elle l'avait épousé, il y avait longtemps, c'est pourquoi elle s'appelait Heller. Depuis cinq ans déjà il était reparti pour son pays natal. Cinq ans, et plus de nouvelles, plus rien de lui. Il était disparu.

Elle avait trois filles : Marianne, Anna et Odé. C'est ainsi qu'on appelait Dacha. Marianne, institutrice à Oustsvym avait l'air d'une Allemande et ressemblait à sa grand'mère Heller. Elle n'avait rien de sa mère, tandis qu'Anna en était tout le portrait. Anna achevait ses études au lycée. Sans la moindre malice, douce comme une biche, elle avait la pureté

des bêtes. Il semblait même extraordinaire qu'elle fût un être humain. La plus jeune, Odé, avait eu treize ans au mois de Mai. Au premier coup d'œil, elle me fit penser à la Kikimora. Elle allait à l'école et tous les jours après la classe, elle venait chez moi remplir le poêle.

Trois fenêtres éclairaient la pièce, l'une sur la cour, les deux autres sur la rivière. Cette chambre était assez spacieuse, mais si encombrée qu'on pouvait à peine se retourner. D'ailleurs je ne l'habitais pas seul. Il y avait encore deux Polonais Yan et André, déportés de Vilno, et tous deux cordonniers. Je n'occupais qu'un coin. Pendant la route, tandis qu'on nous conduisait d'étape en étape, tout mon bien tenait dans un sac. Les livres étaient interdits. Mais ici, j'en possédais, grâce à ceux qui vivaient libres et qui ne m'oubliaient pas. Mes livres remplissaient une étagère dans mon coin, et à Pâques je devais en ajouter une seconde. Ce qu'il y a de pire pour un prisonnier, c'est l'absence de livres ; quand on a des livres, on respire la liberté, même dans un cachot. Près de la fenêtre donnant sur la cour : ma table. Lorsque je ne lisais pas, j'écrivais ; mais on n'avait encore rien imprimé de moi. Entre le mur et le poêle, mon lit. Voilà ma cellule. Longtemps après être sorti de prison, on dit toujours « ma cellule » au lieu de « ma chambre ».

Le long de l'autre mur, deux lits : du côté de la fenêtre donnant sur la rivière : Yan ; du côté de la porte, André. Au milieu, notre table commune.

Il m'est pénible d'avoir des gens autour de moi. Mes idées s'enfuient, les mots se dérobent. Et j'ai l'impression qu'il y a en moi trois personnages : l'un parle, l'autre l'interrompt, et le troisième embrouille tout. En prison, j'avais connu la solitude dans ma cellule, sans m'en plaindre. Maintenant, surveillé par deux paires d'yeux, je me croyais perdu. Par bonheur, dès les premiers jours, mes camarades de chambre se montrèrent aimables et d'humeur tranquille. Ils ne cherchaient pas de querelles, parlaient sans éclats de voix et ne se battaient jamais. Ils ne m'ont jamais touché non plus, ni des mains, ni des pieds.

Ils ne trouvaient pas de travail dans ce pays mais autrefois, à Vilno, ils confectionnaient de fines chaussures pour des pieds soignés.

Je me rappelai un jour une histoire pour cordonniers lue dans les « Souvenirs » où Nikitenko décrit l'arrivée de l'ambassadeur de Perse à Saint-Petersbourg en 1816.

Représentez-vous la Perspective Nevsky, et le long de la Perspective, un cortège : d'abord les Indous en pantalons rouges, brandissant leurs sabres recourbés ; derrière eux, des éléphants, et, sur les éléphants l'Ambassadeur lui-même et sa suite. Les éléphants portaient des bottes.

« Les cordonniers persans ne manquent jamais de travail », dit Yan.

— Tandis qu'ici, les gens se fourrent les pieds dans des bottes de feutre et ça leur suffit ! ajouta André.

Deux sacoches remplies d'outils pendaient à un clou dans l'entrée depuis leur arrivée ; elles y étaient encore et les outils se rouillaient. Le cuir durci s'abîmait ; on ne pouvait plus distinguer le maroquin du box.

Quand vint la saison des grands froids et des tempêtes de neige, mes cordonniers se livrèrent avec passion au sommeil : ils dormaient la nuit ; cela va de soi, et ils dormaient aussi pendant la journée, ce qui ne convient pas du tout à des gens en bonne santé. Je les réveillais le soir pour prendre le thé avec moi.

Non, ils ne me dérangeaient pas, je ne pouvais pas me plaindre. Et bien que mon logement fût réduit à un coin, je vivais indépendant, libre ; je pouvais penser et lire tout haut en écoutant la musique des mots.

II

Le soir, quand nous nous réunissions autour du samovar, je lisais à haute voix des choses qui m'intéressaient, ou d'autres pour l'instruction de mes camarades. Je commençai Marx, mais on le trouva trop difficile. En de telles matières, il faut soi-même faire effort, la voix d'autrui ne peut pas tout. On remit au printemps cette lecture. Au printemps il n'y aurait plus de nuit. Rien que le jour, aucune tentation de dormir d'un sommeil d'ours, plus de berceuses chantées par le vent.

Le voilà qui souffle et qui hurle. Et dans la cheminée, et dans les fentes, et sous le toit, et derrière les fenêtres. Il hurle et détruit tout à plaisir. Que demandes-tu ? Pourquoi ces plaintes ? Cette lamentation, est-ce ton langage et ton chant ? Et pourquoi, en t'écoutant, faut-il que mes souvenirs s'éveillent ? Je t'écouterais des heures entières, tu ne m'endormirais pas. Je ne suis jamais las de tes noires incantations. Ton cœur noir, plein d'une amertume éternelle est l'abîme d'où montent mes paroles.

Je m'aperçus qu'Odé écoutait le vent.

— « Qu'est-ce que tu marmottes ? » lui demandai-je.

Mais sans entendre ma voix, elle continuait de murmurer des mots connus d'elle seule. Je pus saisir : « La Grand'mère est vivante ».

— « Quelle grand'mère ? »

— « Celle du vent » dit Odé.

Odé faisait je ne sais quel mélange des croyances zyrianes et russes. Mais de quelle « Mère des Mères » parlait-elle donc ?

Plus tard, en Bretagne, au bord de l'Océan, je devais me rappeler nos tempêtes de neige du Nord, le tourbillon qui vous frappe de bas en haut, et me souvenir d'Odé, de sa conjuration et du refrain de la Mère des Mères.

Une vieille, un peu sorcière, murmurait aussi quelque chose lorsque la mer grondait dans la nuit et que l'ouragan, plus noir que la nuit, chantant à la mer toutes ses plaintes, la faisait se cabrer, sortir de ses gouffres amers et hurler sa douleur. Un soir, quand la vieille eut fini sa prière, je lui demandai :

— Est-ce pour le vent ?

— C'est pour cela, dit-elle. Pendant la nuit, il ferait beaucoup de mal, mais il n'est pas méchant. La Mère des Mères (Mam ar mamotu) le calmera.

Le soir quand nous étions réunis autour du samovar, je lisais des récits historiques. C'est une distraction qui ne fatigue pas l'esprit. Il s'agissait de la formation de la Russie, de l'invasion tartare, de la conquête de la Sibérie, de Moscou. Je m'efforçais d'être marxiste, sans pouvoir demeurer un « pur » comme Pokrovsky. Je déviais surtout lorsque, abor-

dant l'histoire des saints bâtisseurs de la Russie et de sa foi, j'évoquais la beauté des fêtes pascales, les Rameaux, les branches de saule de la Trinité.

Les jours de fête, Marianne arrivait d'Oustsvym. Elle entrait toujours chez nous pour m'écouter. Anna venait aussi le soir, et Odé ne manquait jamais.

Anna et Marianne écoutaient mes lectures avec un vif intérêt. Je lisais Tolstoï, Tourgueniev, Leskov et notre Walter Scott russe, Lagechnikov. Ce qui leur plaisait surtout, c'était les contes, les « histoires impossibles » comme disait Marianne. Leur auteur préféré était naturellement Hoffmann. Dans les passages difficiles, on m'écoutait comme j'écoutais moi-même le vent, et ma voix les tenait pareillement sous le charme.

Odé s'installait sur mon lit, les jambes repliées. Je sentais sur moi son regard qui me fixait avec insistance.

« C'est extraordinaire, pensais-je. Odé qui ne me comprend pas répète ce que je dis, en imitant ma voix ». Je m'attendais à entendre à travers ma lecture les paroles déjà connues, et pour moi si étranges, adressées à la « Mère des Mères ». Me retournant soudain, je rencontrais le regard d'Odé chargé d'une tristesse qui n'était pas d'une enfant. J'ai connu cette douleur inextinguible qui ne s'apaise pas quand le Destin, après avoir brisé une âme, s'éloigne un moment pour voir si sa victime se redressera ou s'inclinera, à jamais courbée. Sous mon regard, son étrange visage s'éclairait. Et après un doux bâillement de chat, elle s'endormait. Je continuais de lire.

Un soir, au moment de nous séparer, je refermais mon livre. La soirée avait été consacrée à la confiture de mûres et à Dostoievsky. J'avais commencé « Humiliés et Offensés ». On débarrassa la table, on lava comme tous les soirs la vaisselle. L'hôtesse, en soupirant s'en alla suivie d'Anna. Mais Odé dormait toujours profondément.

D'ordinaire on la secouait, mais ce soir-là je m'approchai du lit doucement, et comme on caresse un enfant, je passai la main sur son visage en disant : « Chauds, tout chauds, yeux grands ouverts, nez retroussé, oreilles attentives... ». Je touchai ses lèvres comme on fait vibrer les cordes d'un instrument, puis j'effleurai son cou. « Petit cou... » commençai-je. Mais je n'allai pas plus loin, et involontairement je retirai ma main car, après avoir tressailli, elle avait ouvert

les yeux, et sans me voir, je le sentais, elle fixait avec effort quelque chose tout en se levant. Tout à coup, comme après une perte irréparable, elle se mit à pleurer avec amertume et résignation.

Le lendemain, je demandai à sa mère ce qui s'était passé.

« Elle a eu peur, dit la mère, mais elle a tout oublié ».

— Quoi « tout » ?

Mais j'aperçus Anna dont les yeux de biche, fixaient sur elle un regard sévère et scrutateur. Je compris qu'elle craignait que sa mère n'en dît davantage. Et je compris aussi qu'il ne s'agissait pas de moi. On pouvait tout me dire. Mais si Odé entendant certaines choses, elle se rappellerait tout.

Il se passa beaucoup de temps. J'en étais aux dernières pages de Dostoievsky. A la minute présente, tandis que j'évoque tout ce passé, je me rappelle encore ce petit visage maigre et pâle, accablé d'une lourde et poignante tristesse, ces longs regards lorsque parfois nous restions seuls et qu'elle me considérait de son lit longtemps, longtemps, comme si elle voulait que je devine ce qu'elle pensait ; mais elle voyait que je ne devinais rien.

Tout à coup, Odé se leva sans chanceler, sans frotter ses yeux éblouis par la lumière ; elle ne se dirigea pas vers la porte, mais alla droit à la table — cela tout le monde put le voir. — Je m'arrêtai de lire, ses yeux grands ouverts fixaient devant elle, mais « ailleurs » un regard venu des profondeurs de l'être. Et deux branches de saule entourèrent mon cou. A travers une triple épaisseur de tissu, la chaleur de ses faibles bras d'enfant me brûla. En me dégageant, je la touchai sans le vouloir. Elle s'éveilla brusquement et se mit à pleurer.

Marianne l'emmena.

« Odé s'est endormie » dit Marianne en revenant. Et elle ajouta comme pour l'excuser : « Elle a eu peur ».

Je commençai à la surveiller très attentivement.

Gogol avec ses contes effrayants n'avait aucun effet sur elle, mais Dostoievsky, par le seul pouvoir de ma voix, éveillait quelque chose en elle, sans que je le veuille, et même pendant son sommeil.

Cependant d'une façon générale, je ne remarquai rien de spécial, si ce n'est son regard fixe et douloureux. J'essayai de l'interroger mais en vain. Odé parlait très peu ; elle avait dans sa manière de s'exprimer quelque chose de commun avec Marianne. Et Marianne parlait d'une façon extraordinaire.

III

Marianne aimait à raconter des « histoires impossibles ». Elle les disait à sa manière qui faisait paraître merveilleuses les choses les plus communes.

Longtemps je n'ai pu savoir par quel sortilège mais à force d'écouter, j'ai compris. Tout vient de la façon de prononcer, le secret est dans les premières mesures de la voix.

Gœthe, dans Werther donne un conseil parfaitement juste, qui est de conter en ménageant des silences, comme pour réfléchir. Mais cela suffit-il pour atteindre le merveilleux ? Non, il faut encore tout autre chose, quelque chose qui ne s'apprend pas, le relief de certaines syllabes, ce que j'appelle « la première mesure de la voix ». C'est un don divin, et ce don fait tout.

Marianne aimait les histoires de métamorphoses où, à l'aide de formules magiques, on peut changer un homme en ours, en grenouille, en lièvre, en cheval, en chien, pour un certain temps jusqu'à ce que d'autres mots soient prononcés.

Les paroles de Marianne, les premiers sons de sa voix me découvraient le secret des métamorphoses. On ne peut être changé en n'importe quoi : la métamorphose consiste simplement à rendre visible ce qui était caché. Par exemple je ne pourrais pas me changer en lion mais seulement en bœuf ou en âne, et ce n'est pas difficile à comprendre. De plus, lorsque le charme cesse d'agir et que l'homme retrouve son visage humain, il conserve le souvenir de toutes ses actions de bête. Il arrive aussi, que sous l'effet d'une

tension extrême des sentiments, où lorsque son âme est chauffée à blanc un homme se trouve comme projeté hors de lui-même. Ce n'est pas sous l'aspect d'un ours, d'une grenouille, d'un lièvre, d'un cheval, d'un bœuf ou d'un âne qu'il se voit alors. Non, rien ne peut mesurer l'horreur et la férocité que l'homme découvre en lui-même, et sans l'aide d'aucun charme, d'aucune formule magique.

Je compris encore autre chose, que j'ai vérifié sur moi. L'homme que l'on connaît par mes photographies, ou que l'on rencontre dans la rue, est-il bien celui que je sens vivre en moi, ou parmi les autres, pensant et agissant ? Si les enfants ressemblent si peu aux adultes, c'est que chez eux la différence entre « être » et « paraître » n'existe pas encore. Avec les années, et sous l'action de la vie elle-même, cette suprême enchanteresse, l'homme se change en quelque chose sans l'intervention d'aucun sortilège spécial, d'aucune formule magique.

— Mais ceux qui ne peuvent être changés en ce qu'ils désirent, comment font-ils ? demandai-je.

Marianne comprit.

— Ils peuvent se changer en ce qu'ils désirent, mais ils n'y parviennent pas complètement. Il y a toujours quelque chose qui ne va pas. Et c'est à cela qu'on les reconnaît.

En écoutant ces mots, il me revint un souvenir de la Vie des Pères de l'Église de Kiev : des démons viennent tenter un ermite. Ils se sont métamorphosés en anges et, comme de vrais anges, ils sont pleins de douceur, resplendissants de lumière et vêtus de blanc. Mais au lieu de pieds, ils ont des pattes de poule. L'ermite extasié n'a pas vu ces pattes, mais l'œil perspicace de l'artiste qui a peint cette apparition les a bien remarquées.

— « L'esprit de la forêt, continua Marianne, se change en ours, mais on lui voit une queue d'écureuil ; ou au contraire on voit sauter un écureuil qui a des pattes d'ours. De même, on ne peut pas distinguer une ondine d'une créature humaine, mais si elle se baisse pour ramasser sur le sable un caillou, on aperçoit par derrière sa queue d'écrevisse. De même la Kikimora.

Je l'interrompis : — « La Kikimora prend l'apparence d'une chatte ? dis-je, me rappelant ce que j'avais lu dans l'Antiquité Vivante et dans la Revue Ethnographique.

— Comment savez-vous cela ? Et Marianne regarda autour d'elle avec épouvante.

Mais il n'y avait personne d'autre que nous et les cordonniers qui dormaient.

— La Kikimora se change en chatte, dit Marianne à voix basse. La Kikimora peut... Un jour je vous raconterai tout.

Il était visible qu'elle avait envie de raconter tout de suite une histoire mystérieuse, impossible, mais qu'elle avait peur. Et, voyant sa peur, il devint clair pour moi que le secret de la maison était lié à la Kikimora.

Il y a très longtemps que je connais la Kikimora. J'ai entendu parler d'elle pour la première fois dans mon enfance. Je revenais du lycée, le temps était humide. Ces jours-là, je me sens toujours léger et dispos. A travers le brouillard tombait une pluie fine. Peut-être mon contentement se lisait-il sur mon visage. Un personnage, qui paraissait très agité venait au devant de moi. En me croisant il ricana. « Kikimora au nez camus » dit-il, et remuant les lèvres sans articuler aucun son, il ajouta très distinctement « Vaurien ». Ces mots, pour moi incompréhensibles et la façon dont ils étaient dits, me réveillèrent comme si l'on m'avait pincé, et je me mis à galoper vers la maison, à une allure qui n'était plus du tout légère.

Le soir à la cuisine j'attendis à dessein l'heure du souper pour poser des questions sur la Kikimora. En effet, la bonne d'enfants, la cuisinière, la femme de chambre et une vieille femme de l'hospice venue chez nous pour quelques jours, toutes étaient très renseignées sur la Kikimora. Elles ne pouvaient pas du tout dire d'où venait son nom, mais elles en savaient long sur ses mœurs.

La bonne d'enfants l'appelait avec une réserve mêlée d'un certain respect : « la petite Kikimora » et elle disait qu'elle était espiègle.

« Elle te ressemble, dit la vieille de l'hospice en me regardant de ses yeux pleins de bonté et de lassitude, elle est tout à fait comme toi, et elle m'appela d'un tendre diminutif ; tu fais toujours des niches.

— Cela dépend rectifia la cuisinière, il y en a qui vous jouent des tours pour rire et d'autres pour faire du mal, et celles-ci font un tapage ! On ne peut pas l'imaginer. Elles font courir par terre de petites flammes bleues, font tourner leur fuseau, cassent toutes les assiettes et renversent les poêles à frire.

Macha la femme de chambre raconta toute une histoire sur les malices d'une Kikimora dans son village. Elle étouffait de rire en se rappelant ses inventions si comiques et inconvenantes.

Je me représentais la Kikimora comme un être insolent, burlesque, espiègle et d'humeur joyeuse, ce qui impliquait pour moi qu'elle était bonne. Cette façon de raisonner est humaine. Est-on capable dans la joie de lever la main sur quelqu'un ou de lancer un mot cruel ?

J'ai appris de Ladov (Ladov a mis en musique les « Contes du peuple russe » de Sakharov) que la Kikimora est une étrange créature, une sœur si l'on peut dire de Kaletchina-Maletchina dont j'ai également beaucoup entendu parler à la cuisine ; c'est aussi un esprit des forêts. Mince comme une paille, le nez retroussé, elle joue des narines et des sourcils tout comme un cheval joue des oreilles, mais elle n'est pas bonne du tout et veut du mal aux honnêtes gens.

Pour quelle raison la Kikimora est-elle méchante?

Dans les contes de Sakharov je n'ai trouvé aucune explication ni dans les documents ethnographiques. Je n'en ai pas trouvé non plus dans le récit de Porphyre Baïsky. Cet auteur a certainement utilisé des notes, mais nulle part il ne fait allusion à ce sujet. On ne sait qu'une chose, c'est que le pays d'origine de la Kikimora est Vologda.

Un jour, Marianne me posa des questions sur l'Aspic. Elle savait un peu ce qu'est le Basilic — il a de gros yeux à fleur de tête — mais elle ignorait tout de l'Aspic. Elle ne savait s'il faisait tournoyer les objets, ou faisait entendre des craquements.

La question n'était pas banale. Je pourrais donner maintenant les renseignements les plus précis sur le Basilic. Inutile de chercher loin, je n'ai qu'à regarder

ma concierge. Mais au sujet de l'Aspic, je ne puis dire que ce que j'ai lu à l'école dans mes premiers livres de lecture courante.

« L'Aspic, dis-je, est un serpent ailé qui dévaste les pays où il passe ; il vit dans des montagnes rocheuses. Est-ce que la Kikimora habite aussi les montagnes ?

— « Non. La Kikimora habite les forêts » précisa Marianne.

Je continuai ma description de l'Aspic « Il a un bec d'oiseau et deux trompes. Il ne peut supporter le bruit ni le désordre et il a surtout en horreur le son de la trompette. Le plus doux de ces instruments le précipite à terre, il se bouche les oreilles avec sa trompe, et s'accroupit tout tremblant d'indignation. C'est à ce moment qu'on peut l'attraper avec la main sans craindre ni coup de tête, ni coup de bec ».

A cette époque la musique de jazz « anti-aspic » n'existait pas, mais j'ai pu citer l'exemple du gendarme Pavlouchkine qui exécutait un solo de cornet à piston aux soirées du Club. Ce Pavlouchkine était doué d'un souffle extraordinaire. Quels exploits n'eût-il pas accomplis s'il eût habité en quelque lieu de l'Oural où l'Aspic se livre en toute facilité à ses dévastations.

Mes paroles firent sur Marianne une vive impression, et je profitai de son étonnement pour lui poser une question.

— « Dites-moi s'il est vrai que la Kikimora soit méchante ».

— « Bien au contraire, dit-elle. Si la Kikimora aime quelqu'un, elle en prend plus grand soin que ne le ferait une mère ».

Et de nouveau, comme l'autre fois, quelque chose parut l'effrayer.

— « Ne me demandez plus rien. Je vous raconterai tout ».

— « Mais quand ? »

Je brûlais plus encore de pénétrer le mystère qui enveloppait le destin d'Odé, le nôtre et celui de la maison maudite. Et une idée me vint. Je me rappelai un conte de Somov. Mais comment me procurer ici la revue intitulée « Fleurs du Nord » ?

IV

A peine installé à Oustsysolsk ma première pensée avait été pour Nadiejdine.

Nadiejdine, professeur d'esthétique et d'archéologie à l'Université de Moscou était directeur de la revue « le Télescope ». En 1836, à l'automne, pour avoir publié dans le numéro 15 du Télescope les Lettres Philosophiques de Tchaadaiev, Nadiejdine avait été exilé à Oustsysolsk et le Télescope interdit. Nadiejdine était resté deux ans à Oustsysolsk puis il était parti pour Vologda.

Il avait apporté à Oustsysolsk beaucoup de livres et il ne les avait probablement pas tous emportés à Vologda. Je voulais savoir si au bout de soixante-cinq ans on se souvenait encore de lui et s'il restait quelques-uns des nombreux ouvrages de sa bibliothèque.

Parmi les livres apportés par Nadiejdine à Oustsysolsk il se trouvait certainement des revues, le Télescope ou le Messager d'Europe, et peut-être aussi les Fleurs du Nord avec le récit de Somov.

Je demandai à Marianne :

« Avez-vous entendu parler de Nadiejdine ? »

— « Nadiorkine, corrigea Marianne. Mais certainement. Il est de la police et surveille les déportés comme vous ».

Marianne avait lu beaucoup de contes, mais elle ne se souvenait plus des « Fleurs ».

— « Si je pouvais me procurer cette brochure, lui dis-je, je vous lirais l'histoire d'une petite fille à qui la Kikimora apparaissait sous l'aspect d'une chatte ».

— « Non, non, ne la lisez pas, interrompit Marianne. Je vous ai dit que vous raconterai tout. Et, après avoir réfléchi, elle ajouta : « quand viendra le printemps ».

V

Le printemps arriva. Un soir, je regardais par la fenêtre ; les ruisseaux bruissaient ; je le reconnus.

— « Le printemps est venu ! »

Derrière moi, Odé s'approcha de la fenêtre et, immobile, regarda longuement. Le ciel noir et bas s'étendait sur la forêt qui frémissait, plus noire que le ciel. Tout à coup Odé tressaillit et se retourna comme si, à travers moi, l'appel du printemps était parvenu jusqu'à elle. Il y avait dans ses yeux une intelligence qui n'était pas de son âge. On eût dit qu'elle se rappelait, qu'elle comprenait quelque chose et que, me regardant fixement dans les yeux, elle me demandait... Mais que me demandait-elle ? de la sauver ? Je ne savais rien encore, je n'avais que le vague pressentiment de son destin fatal. Non, elle ne pleurait pas, mais comme une folle, les yeux brillants, elle sortit de la pièce en chancelant.

A partir de ce moment, Odé devint méconnaissable. Elle se montrait de jour en jour plus inquiète ; pendant mes lectures du soir, elle ne dormait plus mais elle s'installait près de moi perdue dans ses pensées, écoutant à peine la lecture. Dans la journée, je la voyais courir dans la cour, ou s'asseoir sur la souche du cèdre et rester là longtemps, la tête levée, à regarder le ciel noir.

Le printemps bouleversa tout : mes camarades sortirent de leur léthargie pour leur plaisir et mon ennui. Les sacoches à outils furent ôtées de leur clou, les outils astiqués, le cuir mis à tremper puis séché et lustré.

La femme d'un garde forestier décida de se faire faire pour Pâques une paire de souliers d'un modèle inédit, à semelles silencieuses. Mais les talons devaient claquer « comme ceux de Marie-Antoinette » expliquait-elle en remuant sa langue pointue de renard. Le gendarme Pavlouchkine lui aussi (où avait-il pris cela ?) voulait pour Pâques une paire de bottes toutes pareilles à celle du capitaine des pompiers de Vilno ; et qui devaient craquer en mesure avec le cornet à piston.

On se mit à l'ouvrage. Mais peut-on travailler en silence quand on est deux, et que les outils ne sont pas en bon état ?

Yan manifesta une morgue excessive, et sa voix faisait le bruit d'une scie. André, lui, aboyait. Pour une oreille russe, la conversation familière en polonais, rythmée de coups de marteau sur des clous, c'est déjà sérieux. Mais quand on en vient aux injures, alors vous vous attendez à chaque instant à ce qu'on se jette sur vous pour vous mordre.

La griserie du printemps et le travail échauffaient chaque jour davantage les jeunes cœurs de mes compagnons. Avec autant d'ardeur que, l'hiver, ils s'étaient livrés au sommeil, ils se mirent à courtiser Anna et naturellement ils en vinrent aux querelles et aux menaces.

Quant à moi, je songeai de plus en plus souvent à l'heureux temps où j'occupais sur la terre, non un coin « surveillé » dans une tranquille maison où les gens évitaient d'entrer, mais une cellule où pendant le jour la couchette était rabattue et fixée contre le mur.

Tiré de la paisible existence hivernale et jeté sans transition dans la lumière d'un printemps sans nuits ni crépuscules parmi les cris et les disputes qui retentissaient sans cesse à me oreilles, je me mis à réfléchir sur moi-même, sur le hasard qui m'avait placé parmi le monde, et j'en vins à désirer de ne plus être moi-même mais un autre.

Les autres me paraissaient normaux, tous agissaient et raisonnaient bien, tandis que moi je n'étais même pas capable de planter un clou sans me donner un coup sur les doigts ; lorsque j'exprimai le désir de voir la forêt, ce fut une risée générale. On me débarqua dans l'île, et dès le premier pas, je m'enfonçai dans la mousse et le lichen. Le serrurier Toupalsky, déporté de Riga, me prit sur son dos et nous passâmes ainsi une heure dans la forêt. Aurai-je pu prendre quelqu'un sur mon dos, moi ? Tel que me voilà, à quoi suis-je bon ? Mon Marxisme ? Lorsque Fédor Ivanovitch se met à expliquer par des rapports économiques les faits les plus obscurs et les plus compliqués de la vie humaine, tout devient simple, clair, harmonieux, et intelligible, aucune question, ne se pose plus. Tandis que moi, je m'embrouille dans les détails.

C'est la vérité. Malgré mon brûlant désir de croire à certaines lois régissant les actions des hommes et supposées accessibles au pouvoir et aux forces de la raison humaine, dès cette époque le doute se glissait en moi, mais c'est seulement plus tard que je compris que toutes les théories visant à organiser la vie désordonnée des hommes sont inventées par des « imbéciles » (entre guillemets) qui ont du génie et de la conviction, à l'usage d'imbéciles peu exigeants (sans guillemets).

La semaine de Pâques, sur un ordre venu de Vologda, on perquisitionna chez moi, dans mon coin. Je fis alors connaissance avec Nadiorkine dont Marianne avait cru entendre le nom quand je lui avais parlé de Nadiejdine. Nadiorkine, en tête de la procession policière, était seul en civil, mais comme tous les autres chaussés de bottes de feutre (les éléphants bottés).

Il me faisait pitié. Hébété, morveux (il semblait l'être de naissance), les yeux larmoyants et écarquillés, il avait l'air craintif et rampant car il tenait à être bien vu de ses chefs.

La perquisition ne donna rien. C'est en vain que Nadiorkine fit du zèle ! Les policiers se montrèrent seulement du doigt les grandes feuilles de mes manuscrits : mon écriture leur plaisait beaucoup. Quant à mes livres, il y en avait une telle quantité qu'il était impossible de les regarder tous, d'autant plus que personne ne savait distinguer ce qui était permis ou défendu. On n'était ni à Moscou, ni à Pétersbourg, ni même à Vologda où l'on pouvait trouver dans la police de savants professeurs et des ecclésiastiques, tous gens qui s'y entendaient. Quant à confisquer quoi que ce soit, on n'en fit rien.

Je signai un procès-verbal et ce fut tout.

Il fut pourtant question de « réunions contraires à la loi » (selon le code de Vologda) c'est-à-dire de mes lectures à haute voix pendant les soirées d'hiver.

— « Mais voyons, je n'ai lu que des contes, dis-je. En en dehors de mes propriétaires, il n'y avait personne du voisinage. Par hasard, Marianne a pu amener une institutrice de ses amies ».

— « Cela ne compte pas ».

— « Le samovar est prêt, venez prendre le thé ! » proposai-je à mes visiteurs.

Plus tard mes camarades me reprochèrent d'avoir voulu me faire des amis dans la police ; mais sincèrement, Dieu m'est témoin, je ne pensais qu'au thé.

Ils refusèrent. Il n'est pas facile de retenir des agents de police. Un cordon montait la garde autour de la maison, comme il convient en pareil cas.

Le cordonnier Petrov, déporté de Vilno, aux jambes aussi solides que des ceps, se trouvait chez nous par hasard. Bon joueur d'accordéon, il attaqua la Varsovienne pour comble de scandale.

Et c'est ainsi qu'au son de la Varsovienne, la procession repartit les mains vides : en tête Nadiorkine ; derrière lui, le commissaire, puis les gardes, tous bottés de feutre. (Les éléphants bottés).

Cette perquisition n'avait suscité aucune inquiétude parmi les habitants de la maison. Odé seule pendant tout ce temps était restée debout près de la porte : elle craignait qu'on ne m'emmène et que je ne revienne plus. En ville, personne non plus ne s'étonnait et ce n'est pas de moi qu'on parlait mais de la maison, on ne pouvait s'attendre à rien de bon dans une maison comme celle-ci ,et il n'y avait rien d'étonnant à ce que ses habitants fussent mis en prison.

Le dimanche qui suivit Pâques, Yan ne put plus résister à la tentation, et il fit une fugue. Il ne rentra que le mardi, en loques, ébouriffé et exténué. Sans regarder autour de lui, sans dire un mot, il se mit à travailler de ses mains tremblantes aux souliers « Marie-Antoinette » qui n'avaient pas été prêts à la date promise.

Mais tandis que Yan faisait des siennes — il avait commencé au cabaret — les potins le poursuivaient et jetaient la lumière sur ses ténébreuses aventures. Quelqu'un avait vu de ses propres yeux, à travers une fente le déporté polonais locataire de Mme Heller, entrer d'un pas mal assuré dans une grange, ôter sa ceinture de cuir, la suspendre à un crochet... et se préparer... mais on l'en empêcha. Il était très mécontent et injuriait tout le monde. On n'avait pas pu comprendre tout ce qu'il disait, mais il était clair « qu'il avait voulu se pendre, le pauvre ». Et de nouveau, l'on s'en prit à la maison. On ne pouvait rien y attendre d'autre que le malheur. Je suis persuadé que si elle eût pris feu, elle eût brûlé jusqu'au bout sans que personne levât le petit doigt.

Les fêtes de Pâques avaient eu lieu au début d'Avril. Le jeudi d'après la Trinité tomba à la fin de Mai. La rivière se dégagea des glaces. Quel orage et quelle joie ! Quand le premier coup de tonnerre se fit entendre, il gronda doucement sans effrayer personne.

Pour le quatorzième anniversaire d'Odé, Marianne arriva d'Oustsvym.

J'étais sur mes gardes, l'oreille au guet. Tiendrait-elle parole ? Me raconterait-elle « tout » ? Et quelle serait cette histoire ? Mais il se produisit juste le jour de son arrivée un événement pour moi mystérieux, mais pour tous les autres attendu, et qui ne pouvait être tenu secret : Odé disparut.

On allait la retrouver dans la forêt de l'île, mais elle ne devait plus revenir à la maison. Ses yeux grands ouverts, d'un bleu noir n'avaient plus de regard. Quelqu'un l'avait-il étouffée ? S'était-elle asphyxiée ?

ALEXIS REMIZOV.

(Traduit du russe par MARGUERITE VASSOILLE et HÉLÈNE COSTES)

(*à suivre*).

PIERRE DELISLE

LES EQUATIONS DU SOMMEIL

Que dirais-tu si je te disais que tu crois aux songes ?
Même les songes croient à la terre.
Ils sont debout dans la plus lointaine vallée
Les aboiements de l'avenir
Remontent là comme la mer.

Il ne faut pas que demain crie Demain sur les toits,
Ce qui compte c'est le lever du jour
L'argile couche avec l'argile les hommes avec les femmes.
On n'en finirait pas
On va dans la vie tournant et retournant dans ses poches
Les monnaies de bronze de la déraison.

Joé celle qui a enchanté tes songes
Prend tous les soirs le tramway de 6 heures
Les songes qui n'ont jamais faim la regardent aller et venir comme un insecte.
Depuis un an elle dort toutes les nuits avec un nègre gras dans un quartier excentrique.
Que veux-tu faire de cette femme ?
Tu es blond et maigre
Tu n'as rien de commun avec ce nègre.

Seules comptent la couleur et la forme
Les songes n'acceptent et ne retiennent que les images
On aurait dû y penser quand on élaborait la morale elle serait meilleure et plus efficace
Tu ne peux pas te substituer au nègre même dans les équations rauques du sommeil.

Je te conseille la vieille occupation l'irréparable amour de la mort
Les très humbles décorations minérales brillent pour toujours comme les hochets sur sa poitrine
Avec elle on peut au moins se livrer fanatiquement et sans erreur à la familiarité à la candeur et à la corde.

ROSIERS DE LA NUIT

La terre que l'on croyait réelle
Une femme sans figure
Qui marche à longues enjambées sous le soleil
La terre habite maintenant dans les livres.

Personne n'y croit plus
Seule l'abondance astrale de la respiration nous fait croire encore à quelques poèmes
Les filles qui errent la nuit rencontrent des soleils déracinés
Les annonces des journaux sont les derniers refuges
Jeune ménage cherche à louer deux pièces
Les savants quand ils traversent la rue prennent d'un coup la démarche du Tour du monde en deux instants.

Joé qu'attendons-nous sur cet ancien versant ?
Des mésanges inconnues ont fait leur nid dans le langage
Bientôt nous n'entendrons plus que leur chant.
Ne verrons-nous pas alors que le hasard n'est pas hasard mais consolation ?
Les vieux impératifs se retourneront comme de vieilles vestes
La seule fatalité serait de méconnaître la fatalité.
Que faisons-nous depuis tant d'années que rien ne va ?
Pourtant nous approchons quand nous essayons d'entendre ce que nous disons
La vie devient un pointillé à peine visible sur une page blanche.
Rosiers de la nuit je vous planterai dans des pots de terre.

— Que dis-tu que dis-tu quand c'est à toute heure
Qu'il faut en finir avec l'avenir avec soi.

LE CHEVAL DE BOIS

Le cheval de bois est le véritable cheval
J'avais deux ans quand j'ai commencé ce voyage.
Le soleil se lève pour tout le monde
Fontaine il ne faut pas dire femme je ne boirai plus de ton vin
Morte la bête mort le destin
Ce n'est pas vrai
J'ai tiré les proverbes par la manche
Les proverbes ne sont que des épouvantails à moineaux.

Je voyage dans un pays noir
On bâtira plus tard des maisons dans lesquelles
Les gens veillent déjà assis autour des tables
Pour naître ils racontent aux ombres un passé qu'ils n'ont pas
Pour mesurer la force et ses harnais ils inventent le grisbi
Pour survivre ils considèrent les instruments de l'éternité
Un caillou un morceau de bois.
L'eau du fond des cruches les regarde fixement.

Je vous salue mélancolies toujours enfantines
Vous êtes de bonne compagnie
Sous vos arbres on fait des promenades et l'on croit que tout continue
Comment s'appelait cette femme dont je criais au vent le nom et les jambes
Le gentilhomme de la campagne qui lit des vers le soir doit s'en souvenir.

Les deux visages de chaque visage ne se rencontrent jamais
On accorde à tort un sens à l'impossibilité de cette rencontre
Alors la vie cesse d'être personnelle
Elle est seulement celle des autres
On a jusqu'au bout l'angoisse de longer en vain la vie simple totale et insaisissable
Le temps passe et se perd.
A défaut de vivre que tenter sinon de survivre ?

Il y a longtemps que je cherche l'homme mythique
L'homme enfin sauvé
Il ne sera qu'un trait de calcaire
Sur la porte d'une maison.

L'IDIOT DU VILLAGE

Fouettez les gosses conseillent les partisans du monde précoce
Je suis au monde depuis que j'ignore la signification des mots
Ignorance volontaire et merveilleuse
Elle me sort du lit de l'habitude à trois heures du matin
Et je vais heurtant les grands ours dangereux des choses.

Le temps d'aimer est un chêne couvert de femmes nues
Rien à redire à cela Le chêne autrefois portait des glands
Et voici le gland s'enfonçant dans l'interstice lumineux qui sépare et joint l'arbre et les femmes nues
Vraiment ce n'est pas malin d'être amoureux.

Ah commerces inimitablement obscurs du compas et du cercle
Du corps et de l'âme
Vieilles lanternes quelles peurs et quels courages éclairez-vous dans les vieilles villes de la chair ?
Seuls ceux qui ne savent rien auront des couronnes de laurier.
Il y a les promenades sous les arbres de l'été
Les taillis de l'amour jouent des airs enfantins
Je préfère maintenant crier Au secours.

Les verdures ont d'autres buts la matière n'est pas seulement imaginaire
Au moins elle se justifie elle affirme J'y suis j'y reste

Car le monde est d'abord un abîme
D'où l'on appelle un autre abîme
Sans cet appel le monde ne serait
Qu'un plateau monotone de faim de pierraille et de souffrance
Ne serait pas.

Je sais ce que c'est qu'appeler un abîme
Vous pouvez me faire confiance répète l'idiot du village.
Une fois une seule le malheur taille pour chacun de nous un immense habit
Nous passons notre vie à chercher un monde qui aille à cet habit un monde auquel aille cet habit
Cette besogne ne laisse aucun répit
Les songes la commandent.
Appeler un abîme c'est créer des montagnes des fleuves des signes
Qui ressemblent à une angoisse plus qu'à eux
C'est construire une vallée
Où l'homme prend le droit de contempler l'argile
Où l'homme à son tour
Touche divinement la fable et refait toute la terre.

PIERRE DELISLE.

JEAN CASSOU

LE CAS GOOSSENS

Un grand savant belge, professeur à l'Université de Bruxelles, Roger Goossens, vient de mourir à l'âge de cinquante-trois ans. Helléniste, indianiste, spécialiste d'histoire des religions et de mythologie comparée, il avait publié d'innombrables travaux, en particulier un *Euripide et Athènes* riche en aperçus originaux. Sa carrière avait été brillante, son autorité universellement reconnue. Ses élèves et ses collègues gardent le souvenir d'un maître admirable et d'un homme singulier et rétif, assurément de grand format et de grand caractère. A sa mort Denis Marion, qui avait été son ami, se trouve en possession d'une liasse de poèmes qu'il s'était mis à écrire à part soi, aux environs de la quarantième année, et qui viennent de paraître aux Editions de Minuit sous le titre : *Magie familière.*

Ces poèmes sont de la plus haute et rare qualité. Et sans doute cette qualité tient-elle d'abord aux conditions dans lesquelles ils ont été écrits, qui sont des conditions de secret absolu et de totale désinvolture. S'il y eut jamais œuvre personnelle, c'est bien celle-là. Tout ce à quoi il peut y être fait allusion est du seul ressort de l'auteur. Celui-ci ne s'y entend qu'avec lui-même et dans le plus fier insouci de tout ce qui pourrait solliciter la moindre connivence. Il a pris le ton qu'il a voulu, et aussi la métrique, ce verset qui est la forme des prophètes et des isolés, de tous ceux qui parlent sans contrainte, librement, largement, et laissent à leur verbe tout le loisir de s'épanouir. D'où ironie, sarcasme, cocasserie, et aussi prestigieuse litanie de choses à soi :

Mais pour moi, il n'y a plus qu'une femme qu'on appelle Dindia Macolnia,

et tout ce poème à Dindia Macolnia, aussi mystérieux que les plus mytérieuses effusions de Poe, en même temps que tout traversé de rayons de colère, d'intimité, de passion, de dédain... A l'occasion, les familières habitudes professionnelles trouvent aussi leur emploi dans cet inaliénable univers poétique :

Je suis comme un homme qui regarde le ciel où les nuages s'amoncellent,

et déjà l'ennui des jours de Novembre efface le soleil sur son visage,

et il regarde le ciel, et il regarde les trois ou quatre flaques bleues que la grisaille du ciel n'a pas encore séchées.

et comme l'archiviste appliqué qui rebâtit la gloire de Ptolémée Evergète

avec trois morceaux de papyrus dédaignés par le ver du tombeau,

voici qu'il replante l'Eden de l'enfance dans trois flaques de ciel bleu.

Ce cahier de vers est donc un journal, mais un journal à l'encre blanche et qui n'a pas été destiné, comme les journaux ordinaires, à satisfaire d'ultérieures curiosités. Vraiment un journal sans destin, sans préméditation, un journal pour soi, laissé dans le tiroir, sa place quotidienne, et non dans une bouteille à la mer. Qu'on y retrouve un homme complet, jusques et y compris ses manières, ses particulières relations spirituelles avec la réalité — puisque cet homme était un scientifique, — son humeur, telle que ses entours la connaissaient, ou plus exactement en percevaient certains effets, nul doute à cela. Mais on ne saurait aller plus loin et déceler la moindre complaisante intention de confidence, la moindre *indiscrétion*. Le secret demeure bien gardé. C'est qu'il ne s'exprime qu'en poésie. Cette œuvre est une œuvre de poésie, une œuvre d'art. Et l'on peut, à sa lecture, oublier l'homme qu'on a connu ou cru connaître, renoncer à établir un rapport entre cet homme qui fut et les poèmes que voilà, ne plus considérer ces poèmes qu'objectivement et comme on considèrerait les poèmes d'un inconnu qui demeurera inconnu, et n'y chercher qu'un poète. Poète avisé, poète averti, vrai et grand poète, qui place ses mots de façon à leur faire rendre leur plus juste éclat, et surtout rythme ses grandes laisses et les déploie avec une extraordinaire force musicale. Cette poésie est un langage et un langage infiniment libre et pur, terriblement efficace. Ce petit livre est une évidence.

Il n'est donc pas le caprice d'un savant qui, à ses heures de loisir, chatouillait les muses. Il est l'œuvre d'un poète, et dont le prix est d'être excellente. Ce savant était un poète et qui faisait œuvre de poète. Il faut le prendre pour tel. Et si pleinement poète qu'il a conféré à son opération poétique sa nature la plus exacte et la plus essentielle, puisque nous avons en lui le cas unique d'un poète qui s'est voulu posthume.

●

Dans tout poète vivant, c'est-à-dire qui publie son œuvre de son vivant, il reste toujours une certaine confusion avec l'homme de lettres. C'est-à-dire avec l'homme qui, si peu que ce soit, se donne à connaître et, si peu que ce soit, fait figure. L'homme en qui il y a encore du social. Oh ! sans doute sait-il bien, au fond de lui-même, que cette part sociale de lui n'est qu'un minuscule cercle de lueur au centre de l'indéterminée et toujours ouverte illumination qu'il peut espérer que deviendra son œuvre avec toutes les imprévisibles suggestions qui, au fur et à mesure de son aventure à travers les âges, en émaneront. Sans doute aussi sait-il bien, veut-il savoir que ce que, déjà, ses contemporains, dans son œuvre, discernent de lui, ne se livre qu'à travers de subtiles élaborations, des distances, tous les alibis de l'art, et aussi des simplifications vulgaires et des malentendus. Néanmoins, sur le moment, et à ce plan où le poète vit sa vie d'homme parmi les vivants, il ne saurait laisser de confesser une certaine contamination de ceux-ci et qu'il souhaite quelque peu de les intéresser et d'en être, à quelque degré, connu. C'est là un vœu obscur et timide, — du moins chez les plus purs, et je ne parle point ici des impatients et des voraces, — mais, si obscur et timide, ce vœu ne saurait manquer d'insinuer quelque trace dans l'œuvre, car enfin celle-ci paraît au jour, elle s'adresse à un auditoire, elle est, pour un moment si court qu'il soit, présente et se sait présente et il ne se peut que dans cette constatation ne frémisse un très léger appétit de réponse, de caresse, de consolation, de gloire, — sinon de défi ou d'injure, qui est encore une façon d'aller à la rencontre du regard d'autrui.

Mais l'œuvre dont il s'agit est née après que le poète est mort, et c'est alors seulement qu'elle commence sa course. Elle n'a pas été actuelle, elle ne l'aura jamais été. Elle est franche de tout compromis, de toute altération, de ce contact expérimental que les poètes vivants, forcément, mettent déjà dans l'œuvre alors qu'ils la créent. La condition primordiale de la validité de celle-ci est la solitude, et ici la solitude était entière : c'était la solitude de la mort. Aussi bien, la découvrons-nous partout, la mort, dans ces poèmes, celui qui commence : *Il faudra partir sans bagages,* et la plupart des vingt-quatre *mouvements* du *Poème,* et le poème final, le jugement final : *Quand la trompette retentira...* Il faut insister la-dessus, c'est là le point extraordinaire : ces poèmes ne sont pas posthumes à cause de circonstances qui en auraient empêché la publication du vivant du poète, mais parce que, véritablement, ils ont été écrits par un mort.

Certes, c'est avec toute sa vie qu'un poète écrit ses poèmes, et celui-là n'a pas agi différemment. Mais il était déjà mort. C'est dans une jouissance plénière de sa mort qu'avec toute sa vie il les a écrits. On en vient à soupçonner

que ce pourrait bien être la seule façon sérieuse d'en écrire, et cette pensée jette un jour assez bouffon et dérisoire sur tout ce que nous faisons. Elle mérite pourtant qu'on s'y arrête et qu'on y rêve un peu. En tout cas, si l'on se place du seul point de vue du lecteur, de notre seul point de vue de lecteurs, de consommateurs de la poésie, nous pouvons observer la particulière sorte de contentement que nous inspirent, la particulière sorte de fascination qu'exercent sur nous les œuvres de poésie qui ont à peine vécu du temps même de la vie de leur auteur, celles de Rimbaud, ou de Hölderlin, ou d'Emily Dickinson. Un parfait contentement, une fascination émue. Car il y a là une situation humaine, mais si exceptionnelle ! De quoi nous toucher, certes, mais aussi nous étonner. Ainsi en sera-t-il pour cette œuvre-ci qui n'a pas été contemporaine de son auteur et qui possède intégralement son temps à elle, l'ayant commencé à partir même du jour où son auteur avait fini le sien. Même pas le petit bout de sa traîne n'est resté pris dans une fente du temps du poète : toute entière elle s'est, d'un coup de talon sur la pierre refermée de son tombeau, envolée.

C'est que les vivants s'entendent entre vivants, je veux dire se débrouillent, au besoin se disputent ; ils sont tous co-partageants d'une même usure. Mais une relation singulière s'établit entre eux et ce quelque chose qui, soudain, leur vient d'ailleurs que de chez eux, tel un aérolithe, et leur apparaît totalement vierge, intact et nitide. Une autre, toute autre relation, et distincte aussi de celle que nous pouvons avoir avec des morts, mais des morts qui, en leur temps, auront été si complètement vivants que leur création même aura été mêlée à leur vie et à ses humains désordres et en aura été magnifiquement imbue et dégouttante avant que d'entreprendre sa trajectoire à travers les siècles. Ici c'est avec un poète déjà *en lui-même changé* au milieu des impurs combats de la vie que nous entrons en accointance, c'est de ce fantôme que nous faisons notre compagnie. Etrange compagnon : encore en vie, il avait déjà revêtu son corps glorieux. De quoi nous imposer un respect un peu effrayé, mais aussi un sentiment de bizarre et tendre ferveur comme envers personne, vivant ou mort, et qui vient de la méditation où nous plonge son exemple : nous tentons en effet de nous associer à sa détermination, de pénétrer le dédain souriant, légèrement mystificateur, profondément amer, dont il pouvait s'entretenir durant ses fabrications secrètes et solitaires. Que pouvait-il y avoir là encore, quoi de plus profond encore ? Sans doute, plus profonde encore, insondable, l'indifférence. Et c'est là, en cet abîme de liberté, le paradoxe : toute une vie, puisque, répétons-le, c'est avec toute sa vie qu'un poète fait ses poèmes, et c'est bien ce qui donne à ceux-ci leur prix humain, oui, toute une vie, répétons-le et n'en démordons point, toute une vie, avec tout ce que cela comporte d'accablant, toute une vie... Mais

résumée dans de l'indifférence. Voilà le paradoxe, et qui vaut d'être considéré avec plus que nos facultés intellectives, mais l'effusion que réclament les mystères. Car l'homme capable de tant d'indifférence, ne serait-ce pas celui qui mériterait d'être le plus aimé ?

Aimer les morts, c'est la plus haute marque que nous puissions donner de notre conscience de vivre et de notre confiance dans les souverains pouvoirs de la vie. Et eux-mêmes, les morts, ce que nous aimons en eux, c'est qu'ils ont fait œuvre de vie, par exemple ces poètes qui, dans les mélanges de leur vie, ont créé une œuvre destinée à leur survivre et à mener sa vie autonome. Mais de quel plus profond amour, de quel, oserai-je dire, plus vif amour, et combien singulier, n'aimerons-nous pas ceux qui ont devancé l'instant de cette métamorphose et s'offrent d'eux-mêmes à notre singulier amour des morts ? Tel a été le procédé de ce Goossens : il nous a préparés, invités, haussés à ce degré de parfait amour, disposés à accueillir, mûrie par ses soins nocturnes, une œuvre la plus chaste et la plus farouche et qui n'a jamais rien demandé. Ce n'est que le seuil franchi qu'elle se présente à l'avenir, et pas plus pour demander, mais pour donner au contraire. Pour donner à ceux qui viendront le privilège d'accéder à une connaissance tellement précieuse : celle qui s'illlumine au sein des royaumes de la mort, ces royaumes qui, pour les peuples antiques, étaient ceux de la richesse.

Ce Goossens donc, que voici, cet homme souterrain, a dédaigné tout notre fruste billon pour mettre en circulation les seules richesses qui se fécondent d'elles-mêmes, sans cote ni cours : « JE NE SUIS PAS CELA », dit-il et répète-t-il en lettres capitales dans son *Vingt-et-Unième mouvement*. Cela, non, rien de cela, de cela que nous voyons et dont nous parlons, que voyaient en lui et dont parlaient avec lui ceux qui l'approchaient. Non, pas cela. Mais alors quoi ? Cette autre chose qui se confie à la mort pour mieux atteindre les hommes si ceux-ci, dans leur plus secret conseil, descendent jusqu'à ces eaux lustrales de la poésie.

JEAN CASSOU.

POETES GRECS MODERNES *

CAVAFIS

ITHAQUE

Quand tu partiras pour Ithaque
Souhaite que la route soit longue
Pleine d'aventures et d'expériences
Ne crains ni les Lestrigones ni les Cyclopes
Ni Neptune en fureur
Ne crains rien, tu ne les verras jamais sur ta route
A moins qu'une pensée haute, et qu'une émotion pure
Touchent ton esprit et ton corps
Les Lestrigones et les Cyclopes
Et le farouche Neptune tu ne les rencontreras pas
A moins que tu ne les portes dans ton âme
Ton âme qui les dresse devant toi.

Souhaite que la route soit longue
Que les matinées d'été soient nombreuses
Alors avec quel plaisir et quelle joie
Tu entreras dans les ports inconnus

(*) Les textes de Cavafis, Sepheris et Sikelianos ont été traduits par Agnès Sotiracopoulou et adaptés par Pierre Garnier. La traduction du poème de Varvitsiotis est de Henri Ehret.

Tu t'arrêteras sur des marchés phéniciens
Où tu achèteras de bonnes marchandises

Des nacres, des coraux, des ambres et des ébènes
Et toutes sortes de parfums voluptueux
Achète ces parfums voluptueux en abondance
Fréquente plusieurs villes égyptiennes
Pour apprendre, et encore apprendre des savants
Tu dois toujours penser à Ithaque
C'est ton but, ta destination

Mais ne te hâte pas dans ton voyage
C'est préférable qu'il dure longtemps
Vieux enfin débarque dans l'île
Riche de tout ce que tu as acquis en cours de route
Car ne t'attends pas à ce qu'Ithaque t'offre des richesses

Ithaque t'a donné le beau voyage
Sans elle tu ne serais jamais parti
Elle n'a plus rien à te donner

Et si tu la trouves pauvre, Ithaque ne t'a pas trompé
Tu comprendras, Toi, le savant que tu es
Avec tant d'expérience, ce que signifient « Les Ithaques »

GEORGES SEPHERIS

LE DERNIER JOUR

Le jour était nuageux. Personne ne se décidait.
Un vent léger soufflait : « Ce n'est pas la tramontane
C'est le siroco » a dit quelqu'un.
Quelques cyprès fins plantés au flanc de la colline
Et la mer grise avec des lacs lumineux plus loin.
Les soldats présentaient les armes. Il commença à
[pleuvoir.

« Ce n'est pas la tramontane c'est le siroco »
Ce fut la seule affirmation qui se fit entendre
Nous savions pourtant qu'à l'aube prochaine
Il ne nous resterait plus rien
Ni la femme buvant à côté de nous le sommeil
Ni le souvenir que nous étions jadis des hommes
Rien plus rien à l'aube prochaine.

« Ce vent apporte à la pensée le printemps » disait l'âme
Elle marchait près de moi et regardait au loin
« Le printemps est arrivé soudain en hiver près de la
[mer fermée
« Comment, nous allons mourir ? »
Une marche funèbre rôdait dans la pluie fine.
Comment meurt un homme ? Chose étrange personne
[n'y pensa.

Et ceux qui y songèrent, se souvinrent des vieilles
De l'époque des croisés [chroniques
Ou du combat naval de Salamine.
Cependant la mort est quelque chose qui arrive !
Comment meurt un homme ?

Pourtant chacun gagne sa mort
Qui n'appartient qu'à lui
Et ce jeu s'appelle la Vie.

La lumière tombait sur le jour pommelé
Personne ne se décidait.

A l'aube prochaine il ne nous restera rien
Nous aurons tout livré, même nos mains
Et nos femmes qui travaillent aux sources
Et nos enfants aux carrières.

Mon amie chantait en marchant à côté de moi
Une chanson saccadée :
« Le printemps, l'été, les esclaves... »

On se souvenait des vieux instituteurs qui nous ont [laissés orphelins
Un couple passa causant :
« J'en ai assez du crépuscule, rentrons chez nous »
« Rentrons chez nous pour allumer la lumière »

A. SIKELIANOS

FLORAISON

Brûlante souriante chaude au-dessus des vignes
La lune regardait
Tandis que le soleil chauffait les arbustes
Dans la double sérénité du couchant.

Dans le calme les herbes lourdes suaient
Un lait furieux
Et parmi les jeunes ceps de vigne qui montaient
Tout le long de la pente
Les vignerons sifflaient chassant jusqu'au rivage
Les oiseaux
Qui tendaient sur la lune
Un voile diaphane

Dans les seigles trois bœufs seulement
l'un après l'autre
Secouant leur cou serré par un fil de fer
Escaladaient la pente de la montagne.

Le cou tendu, sentant la terre, rapide
Le délicat lévrier
Suivant mes traces dans le calme du crépuscule
Sautait de roc en roc

Et sous la treille verte dans la maison là-bas
M'attendait
La table prête qu'éclairait de face la lumière de l'astre
[blond.

Elle m'apporta du miel du pain noir de l'eau fraîche
La châtelaine
Qui portait à son cou marmoréen
Une trace telle qu'une colombe

Son visage pareil à la lueur de la nuit
Montrait une flamme toute virginale
Et son corsage tendu sur sa poitrine vierge
Laissait voir les deux boutons des seins
Sur son front en deux tresses
Elle avait relevé ses cheveux
Tels des cordes de navire que ma main ne pouvait saisir

Là le chien hâletant s'était arrêté
Fatigué par les sentiers raides
Et dressé il me regardait dans les yeux
Attendant un regard compatissant

Là j'écoutais les rossignols
Je goûtais les fruits des plateaux
J'avais le goût du blé de la chanson et du miel
Jusqu'au fond de la bouche...

Et mon âme remuait dans un vase de verre
Tel un essaim en joie
Qui en cachette se multiplie et cherche d'autres essaims
Pareils à des grappes de raisins pendues aux arbres.

Et je sentais la terre comme un cristal sous mes pieds
Le sol était transparent
Des platanes de trois ans levaient autour de moi
Leurs troncs gros et lucides.

Là, on m'a offert du vin vieux
Qui fleurait bon dans la cruche d'Hydra
Pareil à l'odeur des montagnes
Quand la rosée fraîche tombe de la nuit sur les
[branches...

Ardente, riante, heureuse, mon âme a bien voulu se
Sur des draps qui sentaient l'herbe *[reposer un peu*
Et qui étaient bleuis à l'indigo.

TAKIS VARVITSIOTIS *

PETITE STELE AU VENT D'OUEST

Il te faudrait un manteau de flamme
Pour cacher tes merveilleuses incertitudes,

Il te faudrait un cheval roux ardent
Pour plonger sa mélodieuse crinière dans la tempête
[des tropiques,

Il te faudrait un glaive étincelant de tous les feux des
[constellations
Pour pénétrer la nuit dans les rêves qui nous oppressent,
Pour ouvrir à l'aube les fenêtres
Et piquer les fleurs d'oranger au centre de nos regards.

Toi qui couronnes les palais et les incendies,
Qui sèches les larmes et les fleuves,
Qui révèles des danseuses pourprées dans les arches de
[la fumée,
Qui fais mûrir la beauté des enfants
Approfondissant leur regard par le tourment d'une
[attente,

Prends en pitié la pierre solitaire et stérile
Car même elle sous ton souffle se sent un cœur brûlant.

(*) Varvitsiotis Takis, né en 1916 à Salonique, où il vit et exerce la profession d'avocat. A publié deux recueils poétiques : « Feuilles de Sommeil » (Salonique, 1949) et « Epitaphios » (1951). A traduit en grec Eluard, Reverdy et d'autres poètes contemporains français et espagnols.

Fais que trouve réconfort la naïve enfant
Qui toute seule à la lueur d'une lanterne ramasse des
[brindilles au fond de la forêt
Parce que ses lèvres sont sèches du sang azuré de l'iris
Que tu as blessé en passant
Et que ses mains sont deux ruisseaux de lumière

Aide les morts pour qu'ils ouvrent un seul instant leurs
Et qu'ils voient *[yeux*
Ensuite couvre-les de nouveau d'une neige de roses
Afin qu'ils gardent en leur cœur un peu de chaleur et
[quelque éclat de la terre.
Tu portes avec toi des jacinthes et des somnambuliques
[clartés,
Des midis brûlants, des échos étouffés, des légendes
[lointaines,
Des rossignols où se reflète toute la croissance des cieux,
Tu métamorphoses les cheminées en anges de pierre
Qui protègent le sommeil peureux des maisons,
Tu esquisses des cercles et des rosaces sur les vitres
[cendreuses
Tu arraches leur sourire tragique aux masques,
Tu abreuves nos racines avec les poisons de la nostalgie.

Viens donc et éclaire notre chair tourmentée,
Fais éclater les écorces amères des arbres,
Mets le feu aux paupières de tous les oiseaux
Ou pare-les d'agates nocturnes.
Disperse les teintes souffrées dans toutes les couches
Afin que ne se cachent plus les femmes enroulées dans
[leurs draps
Mais qu'elles se dressent nues sur la terre et portent des
[fruits
Que se gonflent de verdure leurs seins et de soleil
Que fleurissent sous leur peau les roses nouvelles-nées.

MARIE-JOSEPHE RUSTAN

LES CAPITALES
DE JOE BOUSQUET *

Les Capitales se donnent comme un simple commentaire de l'œuvre de Jean Paulhan, très précisément d'*Entretien sur des faits divers* et des *Fleurs de Tarbes* : « mes attributions ne vont *pas plus loin que le commentaire* », déclare Joe Bousquet à la fin de son livre (p. 206). Commentaire qui aurait l'intention de placer Jean Paulhan dans une perspective historique, si l'on en croit le sous-titre des *Capitales* : « Ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan ».

Mais Joe Bousquet est aussi incapable de s'astreindre à un commentaire que de suivre les étapes d'un développement à travers les siècles. Cette incapacité tient à une raison particulière, qui pèse sur l'ensemble des écrits de Joe Bousquet et leur donne leurs caractères essentiels : l'auteur des *Capitales* se fait une conception *gnostique* de la littérature.

A développer cette idée, on retrouverait une à une les lignes de force vers lesquelles convergent l'œuvre et la vie de Joe Bousquet. N'en retenons, pour l'instant, que deux caractères essentiels, intimement liés d'ailleurs : la littérature cache un *secret,* ce secret est *dramatique,* parce que, précisément, il lutte contre la parole qui pourrait l'exprimer.

Joe Bousquet se donne pour tâche de manifester ce secret en illuminant le réel d'une certaine manière. Il a cru trouver une aide dans son ami Jean Paulhan. L'auteur des *Entretien sur des faits divers* admet l'existence d'un *secret,* d'un *mystère,* comme il préfère dire, à caractère dramatique. Bien plus, il situe le drame là où précisément Joe Bousquet le localise, dans le rapport entre la pensée et le langage. La première n'est rien sans le second, et cependant celui-ci très régulièrement trahit celle-là. Le tour est véritablement diabolique, si l'on songe que les mots

(*) Joe Bousquet - *Les Capitales* ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan, édité par les soins de Madame Suzanne André à Paris, au Cercle du Livre, 1955. In-16. 219 p.

communiquent leur ambiguïté aux idées, à moins qu'il ne faille aller jusqu'à prétendre que la logique repose sur l'absurde et que la raison est tissée de déraison.

Ne nous y trompons pas : Jean Paulhan est allé jusque là. Joe Bousquet l'avait — semble-t-il — précédé. Plus exactement, il avait trouvé dans sa gnose personnelle les racines profondes qui permettent d'égaler la raison à son contraire. Sur ce point, la différence entre les deux esprits éclate. Dans les justifications rationnelles que se donnent les hommes, Paulhan fait plus que constater l'absurde ; il l'expérimente par des procédés patients et méthodiques, analogues à ceux dont use l'expérimentation proprement scientifique. Ces procédés, d'ailleurs, visent à introduire la déraison dans la raison, à les intégrer l'une dans l'autre par un subtil travail à la fois critique et dialectique. Aussi, Jean Paulhan, en valorisant l'absurde et l'irrationnel, reste-t-il, ou semble-t-il rester, dans ce qu'on appelle la tradition critique française, la lignée de Descartes et de Valéry.

Il n'y a ni critique, ni dialectique chez Joe Bousquet. Celui-ci n'a pas l'intention de réduire l'irraison, mais de la *contempler*. Ce qui était dynamique chez Paulhan, tourné vers un élargissement du rationnel, devient statique chez Bousquet, un fait dont il faut supputer les exigences pour y conformer notre vie et ainsi transformer notre être. « Va-t-on, écrit-il dans *Les Capitales*, se demander quel dessein l'on a suivi ? [...] Nous voulions apporter au plus résigné de nos semblables, non pas les grâces, mais les grandeurs de l'esprit : rendre le génie de l'Etre aux conjonctures mêmes qui dissuadent un homme de vivre. » (p. 113).

Sur ce chemin, Joe Bousquet rencontre la scolastique. Le primat de l'Etre, qui caractérise la philosophie du Moyen-Age, ne pouvait que séduire l'auteur de *Traduit du Silence*. Il y a trouvé, ou a cru y trouver, un fondement solide à sa contemplation, en même temps que la seule justification possible, des malheurs de l'existence. Affirmer l'Etre, en effet, c'est marquer les moindres événements du sceau de l'infini, les rendre à la fois dérisoires et inaccessibles, comme le langage qui les justifie. « Héritière et dépositaire du verbe, la créature doit accepter que l'Etre soit, alors qu'elle en a seulement reçu l'usufruit. » (p. 87). Aussi, sur cette voie, ne faut-il pas s'étonner si Joe Bousquet rejoint Duns Scot. Duns Scot est le plus scolastique des scolastiques, en ce sens qu'il affirme plus catégoriquement le primat de l'Etre et en tire les plus profondes conséquences. Bâtir une philosophie sur la définition de Dieu que donne l'*Exode*, *Je suis Celui qui suis*, c'est accepter que le verbe *être* s'applique, *logiquement*, d'une manière *univoque*, c'est-à-dire exactement semblable, à Dieu et aux créatures. Car, s'il y a une différence *logique*, comment fonder ensuite l'*analogie*, c'est-

à-dire, la distance qui permet à la fois de penser Dieu et de le penser infiniment transcendant ? L'*univocité* du concept *logique* de l'être est la condition de l'*équivocité* ou de *l'analogie* du concept *métaphysique* de l'Etre.

Les conséquences de l'ontologie scotiste n'ont pas échappé à Joe Bousquet, et elles l'ont séduit. Le langage acquiert une portée infinie. Il s'illimite, déborde l'étroitesse du domaine conceptuel, s'égale à l'événement, et, par là, essaie de s'approcher de l'Etre. « Nous avons vu que Duns Scot, le premier, avait officiellement arraché le langage aux étroitesses de l'analogie. Parce qu'une parole a été délivrée du doute qui est dans tous les hommes, la création entière se suspend à la même clarté. » (p. 68). Mais cette clarté, étant celle de l'Etre, jette de l'obscur sur la pensée. Le verbe être fraye un chemin vers l'Absolu ; il ne nous donne pas une connaissance directe de Dieu. C'est que selon Duns Scot cité par Joe Bousquet, « *la lumière incréée est le premier ingrédient des êtres à contempler et la fin ultime des choses matérielles* » : et qu'ainsi « *se résument en elle les principes depuis ce qu'ils ont de contemplable jusqu'à leurs dernières manifestations pratiques.* » (p. 161).

Nous sommes loin des idées claires et distinctes de Descartes, et de la certitude sans ombre du *Cogito*. Le chemin qui, pour Joe Bousquet, va de Duns Scot à Jean Paulhan est anti-cartésien. Descartes a commis l'erreur majeure d'ignorer les problèmes du langage, avec leur ambiguïté fondamentale. Il égale le *je suis* au *je pense,* méconnaissant la richesse infinie de l'être. Son Dieu est moins que la « chiquenaude » dont déjà Pascal parlait avec mépris : c'est une « vérité des pharmaciens » qui a, « fâcheusement, entubé l'amour avec le culte de la preuve, ouvrant à la vérité créatrice le champ clos du système métrique. » (p. 83). Folie impardonnable, qui n'a d'égale que le mépris cartésien pour ce qui vient des sens et de l'imagination.

●

Il fallait déblayer le terrain autour de ce que très improprement j'appellerais les positions idéologiques de Joe Bousquet. Les *Capitales* ne sont rien moins qu'un livre d'idéologie. Elles sont une *contemplation gnostique* sur le langage, l'être, l'existence, les événements, la pensée, la raison. Joe Bousquet remonte aux principes, essaie de réduire la nature à l'unité, cherche le sens profond des doctrines philosophiques et religieuses. Ce savoir *se contemple,* car il transforme l'homme. L'illumination est instantanée, bien

qu'elle ne soit pas totale. Brusquement parfois un peu de lumière filtre de chacune des vérités découvertes. C'est l'éclair au milieu de la nuit, ou, plus exactement, comme si une serrure cédait après mille tâtonnements. Joe Bousquet retient son souffle et le lecteur halète aussi. Mais derrière il y a d'autres serrures. La gnose éclaire seulement certains aspects du réel. Il faut contempler encore et encore. Les portes d'or s'ouvriront enfin peut-être un jour.

La manière dont sont composées *Les Capitales* répond à ce caractère gnostique. Il y a une progression, c'est évident, une première, une deuxième, une troisième partie avec, chacune, leur exergue approprié ; un argument indique le contenu des différents chapitres. Cela semble très banal, Joe Bousquet, d'ordinaire ne suit pas une telle méthode. Ses livres sont en général constitués par des pages de son journal. Ici l'auteur a fait un plan et s'y est tenu.

Certes, Joe Bousquet, en écrivant *Les Capitales,* a conscience de rédiger des pages d'une importance extrême. *Les Capitales,* qu'est-ce à dire ? Sinon le résumé, la *somme,* pourquoi pas ? des vérités auxquelles est arrivé Joe Bousquet. Celui-ci fait du *cogito* la « capitale » de Descartes. Il parie de l'y enfermer, tandis que lui, Bousquet, avec Paulhan et Duns Scot, découvrent d'autres « capitales », ouvertes celles-là. Leur multiplicité est significative. Elle postule la dépendance de la pensée par rapport à ce qui n'est pas elle. Elle exige « *que la pensée retourne à sa fonction naturelle, qui n'est point de se connaître, mais simplement de connaître. c'est-à-dire d'adhérer à ce que, d'elle-même, elle n'aurait point conçu.* » (p. 170).

La gnose procède *a posteriori :* elle remonte des faits aux idées, des conséquences aux principes. Or, Joe Bousquet, loin de suivre cet ordre, l'a renversé. La dernière partie, il l'appelle « notre introduction ». Un lecteur attentif « aura enfin reconnu qu'il fallait relire mon livre à l'envers. » (p. 168). L'exergue va dans le même sens : quelques phrases empruntées à Raymond Lulle déplorent l'inattention de ceux qui lisent et l'obligation où se trouve l'auteur de recommencer la démonstration.

Mais cet ordre *a priori* n'est qu'un ordre d'exposition, et surtout une manière d'attirer *d'abord* l'attention sur le plus important : les principes, les vérités illuminantes que Joe Bousquet contemple déjà. La manière dont ces vérités ont été dégagées est réservée à la fin du livre. Non que son importance soit de second plan. C'est une *ascèse,* et il est préférable de parler d'ascèse quand déjà l'on connaît, au moins vaguement, vers quelles clartés conduit cette ascèse.

C'est dire que l'a-priorisme agressif de la première partie ne doit pas faire illusion : il est le résultat de l'expérience.

Joe Bousquet, pendant une « longue quarantaine », hésite entre Paulhan et Duns Scot, tandis qu'il les oppose à Descartes. Les vérités y sont exprimées, les unes à côté des autres sans la moindre trace de perspective ni de dialectique comme des résultats fondés dans l'être.

Le langage est un drame car il participe à la fois de la pensée et de l'être. De la pensée il a l'ambiguïté, mais la connaissance claire et distincte n'est pas première: elle présuppose l'amour. La parole ouvre une porte, celle de l'espérance, à ce que Joe Bousquet appelle « *les échappées de l'esprit* ». L'humour en est la manifestation: « Il suspend le jugement et *ne lui consent de volonté qu'une portion immaculée*. Il parle contre une pensée qui n'est plus maîtresse de ses paroles. Il est fort curieux que cette échappée de l'esprit intervienne nécessairement contre les doctrines socialisées et sujettes, après une longue carrière, à l'exploitation politique et commerciale; plus elle est devenue impossible, plus elle s'impose. Le langage peut donc s'inscrire dans une pureté qui ne l'abstrait cependant pas de la vie ? *Il existerait un aspect purement rhétorique de toute question authentiquement humaine* ? Le problème qui échappe aux circonstances sociales ne s'annule pas, mais devient plus efficace; comme si toute parole quand la vie morale est en jeu devenait un *texte de promission*. » (p. 104). Et Joe Bousquet souligne la valeur extraordinaire du verset biblique que Churchill télégraphiait à un général victorieux, ou de la phrase de l'Epitre de Saint-Jacques que Wavel, vainqueur des Italiens, câblait à Londres écrasée de bombes.

Encore faut-il justifier le primat de la parole. Joe Bousquet s'y emploie dans la deuxième partie. La raison commence dans l'incréé, l'irrévélé. Le langage seul tient compte de ce début obscur, et par là équilibre la pensée au monde extérieur: « La parole est jugement. Le langage est critique du seul fait qu'il est langage. A elle seule, l'existence du langage explicite un acte critique dont les facteurs initiaux nous échappent. Du fait qu'elle est, la parole est jugée et elle juge, on dirait qu'il achève de rayonner dans son économie un appel plus ou moins entendu à l'équilibre suprême. Dans l'ordre logique, la parole se transcende elle-même et, hors de cet ordre, elle n'est que son écho. Elle est la déchirante unité de ce qui pourrait être et de ce qui est; une raison qui se parcourt en un rêve. » (p. 162-163).

La marche de la démonstration se renverse dans la dernière partie. Joe Bousquet y reprend *à posteriori* les vérités qu'il avait détachées de leur contexte concret. Ce contexte est constitué par la seule expérience que l'emmuré de Carcassonne ait vraiment connue: l'expérience poétique. Des textes sont cités et commentés. Ils décrivent « *une conscience infiniment privée* » dans laquelle la raison n'existe plus en

tant que séparée des faits, en tant que pensée pure, si l'on veut. « Nous savons — écrit Joe Bousquet — que notre raison opère comme une suite d'événements discontinus ; et dans l'intervalle de ces illuminations s'étend une fausse clarté gâchée de prétextes sensibles ; un semi-délire où court étrangement un esprit de mensonge. » (p. 199). La conclusion n'est certes pas encourageante, comme le constate Joe Bousquet. Mais elle a l'immense mérite de permettre, enfin !, d'user « de notre raison selon sa nature ». Cet usage paraît très clair : c'est celui même que recommandait Saint Augustin. La formule augustinienne, « croire pour comprendre » est la sœur de celle qu'adopte Joe Bousquet « *agissons afin de comprendre* » (p. 199). Agir, bien sûr, c'est écrire, c'est parler, puisque le langage existe ; « et que c'est de ce fait que pensée, volonté, tirent existence, devant que de réduire ce langage à les définir » (p. 205). Le langage est foi, une foi un peu spéciale, gnostique par son caractère ésotérique. Joe Bousquet le caractérise ainsi : « Cette foi compose avec l'irrévélé, s'ajoute comme un mystère actif l'aberration perpétuelle de l'existence : elle regarde les faits à travers l'inconséquence de l'être et du connaître, et, de toute cette tension, y maintient ce qui est le plus *propre à scandaliser la raison qui, elle-même, est scandale.* » (p. 205).

•

Les Capitales tiennent une place spéciale dans l'œuvre de Joe Bousquet. J'ai parlé de *somme*. Ce n'est ni plus ni moins impropre que d'écrire le mot *testament*. A la vérité, Joe Bousquet a d'abord essayé de forcer le secret de sa gnose sur le chemin de l'expérience vécue, je veux dire de l'expérience des sens. De là venait la densité sensuelle de son langage. Sa pensée ne se distinguait pas de ce qu'il sentait, plus exactement était au-dessous, comme si l'objet ou le sentiment absorbait l'esprit du poète. Petit à petit une séparation s'ébauche. *Traduit du silence* se situe sur la ligne de crête. On y peut lire : « Ecrire un livre, c'est faire assister le lecteur à toutes les vicissitudes d'une situation que l'on tire au clair ». La situation devient de plus en plus négligeable. Joe Bousquet peut bien déclarer dans *Empédocle* en Décembre 1949 : « Peut-être l'écrivain est-il un homme qui n'a point de pensée ». A partir de *Traduit du silence,* il fixe sa pensée. Sans doute ne le fera-t-il jamais à la manière de Descartes. Il ne cherche pas la clarté, ni la méthode, encore moins le système. Bien plus, il tisse de noir sa pensée. Il veut manifester l'être, non l'exprimer ni le définir. Il n'en reste pas moins qu'il manipule de préférence des idées, alors que

jadis il écrivait plus directement sous la dictée de ses sensations. *Les Capitales* marquent le point d'arrivée de cette évolution. C'est un livre où Joe Bousquet cristallise sa pensée autour de celle de Paulhan, Descartes, Duns Scot.

Le fait vaut qu'on s'y arrête. Chez André Gide, ce qu'il faut bien appeler l'affaiblissement sensuel s'accompagne d'une retombée de la pensée qui déchoit dans des vérités quasi-prudhommesques. Joe Bousquet se maintient au même niveau. C'est que, d'un bout à l'autre de son œuvre, il garde la même attitude : il cherche ce qui est *au-dessous*, au-dessous de ses sens, au-dessous de sa pensée, au-dessous de celle d'autrui. Or, le dessous, dans chacun de ces cas, lui fait toucher un drame, peut-être le seul drame : l'homme, dans ses différentes démarches, s'approche de l'être et en est indéfiniment frustré.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

JACQUES REDA

NOTE SUR JEAN FOLLAIN

A la fin de « Chef-Lieu », livre admirable de finesse et de retenue qui est, au centre de son œuvre, comme une lampe voilée de jaune, Jean Follain nous donne la clé de son univers poétique :

« Tout durait et restait peuplé d'attente et cette impression de toujours voir les choses durer et attendre ne m'a pas quitté ». (1).

On serait tenté de voir là une disposition à la métaphysique. Mais rien n'est moins certain. S'il y a, en tout cas, une philosophie chez Follain, elle est de celles que Baudelaire exigeait du poète : elle est involontaire et c'est l'œuvre qui la nourrit. Mais de quoi l'œuvre elle-même se nourrit-elle ? Son aliment de prédilection semble bien être l'enfance, l'enfance moins à l'état de nostalgie que de persistance et de présence à jamais préservée. Ainsi toutes les gloses qui naîtraient à propos de la conception du temps dans l'œuvre de Follain, entreprise d'ailleurs fort excitante, se pourraient aisément ramener à l'analyse de cette saison de la vie « que l'on vit dans l'éternité », où le mot demain prépare d'inépuisables espaces de bonheur, où les dernières colonnes du calendrier des postes flottent sur un avenir évasif et sans réelle consistance. Telle est l'expérience de chacun, qui peut prêter aux abstractions. Mais non pas celle de Follain. Car un fait très précis, d'ordre quasi sociologique lui donne des dimensions singulières. N'en entendront bien la portée que ceux qui ont aussi passé leurs premières années dans une petite ville de province dérivant insensiblement sur un calme océan de durée, au rythme des saisons qui renouvellent à ses portes les champs et les forêts, et s'immobilisant chaque semaine sur le golfe démesuré des dimanches dévastés d'abois, de cloches, de silence. A cet égard, il n'est guère d'œuvres qui portent autant que celle de Follain l'empreinte de la province. Il n'en est pas non plus qui marque un privilège plus constant

(1) *Chef-Lieu* (Gallimard).

à un moment historique donné : l'enfance qu'elle évoque si souvent est une enfance provinciale des premières années du siècle. L'abondance, la qualité des exemples découragent : à chaque page nous retrouvons un silence et une immobilité de sous-préfecture, une variété de détails qui, sans équivoque, nous reportent avant la Grande Guerre. Détails d'habillement surtout qui font en partie de l'œuvre de Follain une sorte de musée du costume tendre, ironique et parfois inquiétant. Mais, et voilà l'important, à l'exception de quelques poèmes des tout premiers recueils, jamais l'anecdote ne prend le pas sur le sens de l'éternité. Tout au plus lui sert-elle de support et d'occasion. C'est que d'abord la province de Follain n'a pas de visage. Sans doute la situerait-on assez exactement après un examen systématique de l'œuvre : les pommiers, et les armoires s'y dressent avec une vitalité toute normande. Mais où est le pittoresque ? Comment reconnaître et s'attarder en touriste devant ces paysages volontairement schématisés, dont ne semblent subsister que l'essence et les catégories : la colline, le pré, le jardin, la route, le village ?

On ne peut se retenir de comparer le parti qu'ont tiré bien des romanciers du décor où ils agacent leurs personnages avec cet éloignement du lyrisme d'ambiance, cette souveraine aisance à susciter l'éternel paysage de l'homme. Car l'espace aussi chez Follain a partie liée avec l'éternité ; il en est le signe visible et nous n'y manquons jamais de repères.

Une géographie familière d'objets s'y dessine. J'imagine souvent, à la lecture des poètes, quelle boutique on garnirait après inventaire des objets qu'ils affectionnent. On a cessé de s'émerveiller des prodigieux, des fatigants bazars surréalistes. On aime déambuler au long de l'incomparable galerie marchande de Saint-John Perse, (essences exotiques, instruments de mesure et de précision, esclaves et volières). J'ai une prédilection pour le modeste commerce de Jean Follain : quincaillerie-mercerie de campagne. Nul dépaysement : l'objet n'est pas abordé par surprise, au moment où un reflet, une position, un rapport de volumes pourraient nous abuser, nous conduire à le voir moins comme un écueil familier que comme un passage dans le monde des analogies.

Voici le bol, l'assiette, la bassine, la fourchette, le fourneau et, bien entendu, le cahier, la règle, le compas, tout l'attirail de nos vieilles trousses d'écoliers. Mais prenons garde : Follain ne prétend pas nous imposer un univers conceptuel. Sa fourchette n'est pas une essence-de-fourchette et la parcimonie des attributs ne doit pas égarer l'amateur d'idées générales. Toutes ces choses sont usuelles, usées, polies et gauchies de main d'homme usuelle, usée. Le bol, oui, mais n'est-ce pas précisément celui-là, très ancien, qui est resté dans notre mémoire, roulé, poli comme un galet,

réduit à n'être plus rien d'autre, en effet, que le bol, une pauvre chose très nue et soudain baignée à la limite du dénuement d'une étrange lumière de légende, investie soudain d'une formidable puissance immobile de durer, tandis que nous passons ?

Seul l'homme est obligé de sentir la durée [2].

Ici l'œuvre se noue, s'épouse dans la contradiction juste. Cette éternité qui est le bien de l'enfance, le contexte du poème et le domaine de l'esprit, cette éternité n'existe pas pour l'homme. Elle lui échappe et se réfugie dans une fourchette, sous le chapeau haute-forme à jamais relégué tout en haut de l'armoire. Pis encore : si

La Renaissance résiste
dans le clair obscur des musées
...la pomme rouge demeure.

Car qu'est-ce qu'une pomme ? Celle qu'enfant Follain cueillait dans le jardin de son père n'est-elle pas la même que celle qui mûrissait au moment où « le Tintoret peignait sa fille morte » ? La générosité cyclique de la nature n'est finalement elle-même qu'un objet, une sorte de « mobile » aux mouvements limités et il est faux de présumer que l'éternité y trouve un domaine privilégié dont l'accès ne nous serait pas interdit. Quand depuis longtemps nous ne serons plus que poussière, la pomme mûrira, le bol demeurera, tandis qu'une fragile éternité s'épuisera dans les portraits et les paysages des musées. Car les instants de la nature sont interchangeables. La vie obscure qui les anime n'est éternelle que dans la mesure où elle n'est pas consciente. Au contraire, Follain a le sentiment de la singularité des êtres. Mais si la conscience du temps est pour chacun de nous une aventure

avec en fin de compte
l'impensable mort

si, en effet, chacun de nous, parce qu'il passe, mérite une particulière sollicitude accordée à ce qu'il y a de singulier dans ses gestes, dans son regard, la communauté de nos destins cependant nous confond dans une seule réalité humaine soumise à la durée.

Dès lors, tout romantisme est inutile. A quoi bon se lamenter sur la fuite du temps, puisque de toute façon le temps s'enfuit ? Tel est le réalisme de Follain. Mais il s'emploie aussitôt à sauver tout ce qui peut l'être. Et ce seront les gestes les plus simples, les attitudes les plus communes, les

(2) *Territoires* (Gallimard). Toutes les citations sont extraites de ce recueil.

scènes les plus banales, qui, se répétant uniformément de siècle en siècle, finissent par mettre un peu d'éternité du côté des hommes :

L'homme éternel cultive
son terrain et gémit
sur le temps
pourvoyeur des blés et des vignes
...à la maison une femme au corps de gloire
met le couvert...

Par une sorte d'instinct, de pieuse rouerie où s'amorce un système, Follain parle finalement de l'homme comme des choses et des paysages ; il veille à ne jamais le séparer de cet univers familier où le temps s'est endormi, amical avec l'enfance préservée, mais sans cesse vigilant et parfois trahissant une sourde hostilité, proférant une muette menace proche de la dérision, telle dans « La Mort » cette

statue en plâtre de Pomone
rieuse et nue.

Toutefois c'est encore dans le domaine même de la durée que Follain va trouver sa plus sûre défense contre le désespoir. La conscience du temps qui s'exprime aussi bien par l'instabilité tragique du présent que par l'angoisse devant l'avenir se tourne ici délibérément vers le passé. Mais c'est par un mouvement de confiance. Car le passé n'est pas ce qui n'est plus, mais ce qui dure et se transfigure dans la mémoire, véritable espace du temps où les choses, peu à peu, sur leur rude substance réfractaire à la durée, se couvrent d'une patine douce et lumineuse. Alors, d'être ainsi ennoblies à la lumière du souvenir, elles deviennent notre œuvre. Et tandis que nous nous sentions perdus, menacés dans leur univers incompatible avec les notions essentielles de mort et de naissance, c'est nous qui maintenant les accueillons dans notre espace et qui donnons à leur persistance une valeur humaine. Une économie poétique s'établit entre les choses, instants et repères indispensables de la mémoire, et la vie où, grâce à elle, elles accèdent, tirées, par un rayon de la conscience, de la nuit épaisse qui les enveloppe.

A bien sonder les intentions d'une œuvre il arrive qu'elle nous échappe. Une œuvre est avant tout une forme. Les grandes œuvres poétiques de ce temps, qui sont monolithiques, et sans postérité robuste parce qu'elles résolvent des problèmes communs dans la stricte perspective de leur économie singulière, s'imposent dans la mesure où elles consacrent moins la liberté d'un style que la nécessité d'un moule qui est leur

véritable liberté. Tels le verset de Claudel, la prosodie de Saint-John Perse, à la limite le parti-pris de Valéry. Il n'y a certes nul parti-pris prosodique chez Follain. On est même surpris d'une certaine négligence. Rime, assonance y sont accidentelles : le rythme n'est pas surveillé qui, s'il consent à l'octosyllabe, se méfie de l'alexandrin et marie fréquemment des mètres peu conciliables. Ce n'est donc pas au niveau du vers qu'il faut chercher ici les éléments d'une poétique dont l'unité de mesure est le poème. Le poème-type de Follain est toujours très court (dans « Territoires », où le poète atteint sa perfection, il ne dépasse jamais le quinzième vers) et presque toujours fait d'une seule phrase qui semble d'abord arbitrairement découpée. Mais la constante gravité de l'œuvre interdit de penser qu'elle incline à la fantaisie en un de ses plus graves instants. Follain écrit d'ailleurs en prose, et fort bien. Son mouvement n'est alors pas le même. Moins heurté, et la nuance s'y fait occasion du style. Au contraire, dans les poèmes, il procède par affirmations brèves et nettes qui aboutissent à une sorte d'énoncé ou de constat sans grâce et sans lyrisme extérieurs. En fait, la pièce ainsi obtenue, d'une extrême densité, d'un grain extrêmement serré, devient elle-même un objet brut dont les arêtes sont soulignées par chaque retour à la ligne, dont chaque facette est mise en valeur sans nuire pour autant à l'unité organique de l'ensemble. D'autre part, je l'ai dit, l'analogie est proscrite et l'on ne pourrait citer un seul exemple d'image « reverdyenne ». De sorte que rien ne vient détourner le poème de sa dureté et de son poids. Il se propose à nous avec l'exigeante évidence de ce qui est, comme les choses qui ne peuvent décidément, soleil ou non, être que ce qu'elles sont. Chacun de ses poèmes est en somme, à la manière des choses, un piège pour le temps, qui s'y laisse prendre. J'aime cette victoire artisanale du poète avec ses seules armes de poète. Mais cette réussite complète obtenue à force d'art et qui laisse subsister en filigrane la contradiction, principe moteur de l'œuvre, aboutit à dresser celle-ci dans une perspective qui n'est plus exactement celle des intentions du poète.

Au demeurant, à travers une œuvre n'est-ce pas avant tout, plus que l'auteur ou ses tendances, l'œuvre elle-même qui se cherche ? Alors la création se sépare du créateur et resplendit. Entre Follain et tel de ses poèmes s'établit le rapport qui nous unit et nous oppose à l'univers. Il n'est plus, en face de lui et dans son ombre, que ce passage d'une conscience qui est comme la justification de ce qui dure, parce que l'éternité qui n'a pas besoin d'elle, qui est l'injustice fondamentale, peut devenir cependant l'occasion d'une inépuisable volupté. Ainsi l'œuvre n'est pas seulement cet objet durable que le poète substitue à sa réalité et qu'il oppose à la réalité de l'univers. Il s'aliène en elle comme nous nous aliénons dans l'objet de notre jouissance ; elle est, selon le

mot définitif de René Char, la réalisation du « désir demeuré désir ».

Il reste toutefois que l'œuvre de Follain, si moderne à certains égards, d'une sensualité extrêmement réservée et comme déterminée toute entière par un curieux érotisme de la durée, s'inscrit sans équivoque à l'écart du mouvement qui anime la tradition poétique contemporaine. Elle n'en a pas le frémissement, mais elle en évite les poncifs. Ni romantique, ni surréelle, ni subjective, ni messianique ou « fraternelle », elle tire toute sa puissance de sa simple puissance d'exister. On ne peut guère la rapprocher, dans la mesure où elle révèle un certain « parti-pris des choses », que de celle de Francis Ponge. Mais Ponge interroge et décrit, alors que Follain montre et constate. S'il n'est pas inexact, en ce sens, de lui comparer la peinture, c'est là trop facilement céder à la tentation d'une critique à l'usage des touristes. Une autre tentation, plus dangereuse, serait de mesurer l'œuvre à l'échelle de ses moyens. Une aussi constante réussite dans la simplicité, et même dans la prudence; une mise en œuvre aussi subtile de l'ordinaire ne caractérisent les poètes mineurs que dans certaines perspectives. J'ai dit assez quelle était l'unique perspective de Follain, qui donne à toute son œuvre ses hautes dimensions. Suspendues, en un moment de leur durée, dans le rayon d'éternité qui va des choses et de la nature à la conscience, chacune des petites scènes de genre qu'il évoque accède à une majesté de légende. Et cette œuvre sans concession comme sans outrance, écrite avec les ustensiles du ménage et les outils sans gloire, avec les bêtes domestiques et les fruits du verger, cette œuvre où s'immobilisent un vagabond, un laboureur, un écolier, enfin victorieuse du temps, s'avance sur le flot éternel de la Fable.

JACQUES RÉDA.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

PLAISIR A GANZO

Invente ! Il n'est fête perdue
au fond de la mémoire...

R. G.

La publication (chez Bernard Grasset) de *L'Œuvre poétique* de Robert Ganzo va mettre à la portée de nouveaux lecteurs toute une série de recueils, *Orénoque*, *Lespugue*, *Rivière*, *Domaine*, *Langage* depuis longtemps épuisés, ou peu connus parce que parus en des tirages confidentiels comme *Colère* ou *Résurgences*. C'est un mince recueil par le volume, une centaine de pages exactement, ce qui est peu pour un recueil collectif représentant une production de plus de vingt ans. Pareille discrétion, à notre sens garantie d'authenticité, ne constitue pas forcément un atout dans une période comme la nôtre. Je souhaite pourtant me tromper et je me hasarde à prédire à ce petit livre un succès analogue à celui de *Charmes*. Non seulement en raison d'une affinité, surtout formelle entre Ganzo et Valéry — ils sont, c'est un truisme de le souligner, de filiation mallarméenne — mais parce que Ganzo, exactement comme Valéry il y a une trentaine d'années représente « mutatis mutandi » ce que tout lecteur cultivé attend de la poésie, c'est-à-dire autre chose qu'un jeu formel ou un document brut. A cet égard la production contemporaine le déçoit qui, à de rares exceptions près, est proprement dérisoire en tant qu' « objet de consommation », ne satisfaisant aux exigences du goût que dans la mesure où elle est sans contenu, ne réussissant à émouvoir qu'en consentant au désordre. Si l'on fait abstraction des valeurs purement pathétiques essentielles pour le poète lui-même en quête de

salut personnel ou fidèle à son engagement mais dont le lecteur qui attend simplement un plaisir ne saurait avoir cure, il est évident que ce dernier n'a d'autre ressource que de se rabattre sur des œuvres qui « piquent », comme on dit sa curiosité, mais comment s'accommoder sans remord aujourd'hui de cette espèce de titillation cérébrale ? Le miracle de Ganzo est précisément de nous apporter une satisfaction sans mélange, de nous proposer une œuvre, au sens propre du terme, élaborée, objective, vivifiant les canons d'une esthétique réputée conventionnelle et se nourrissant d'une expérience poétique tout à la fois instinctive et systématique. Pour reprendre la formule de René Nelli elle est en même temps « poésie fermée » et « poésie ouverte » condensation verbale et épanouissement de la sensibilité. Aussi bien, de par ses origines vénézuéliennes Robert Ganzo se trouvait-il qualifié pour infuser à notre poésie de recherches, dégénérée en intelligence, sinon hélas ! en intellectualité quelque chose de la sensibilité subtile et de la splendeur formelle qui font du lyrisme hispanique actuel l'expression poétique la plus achevée de l'homme contemporain.

Certes, quand on aborde Ganzo on est surtout frappé par la beauté sensible voire sensuelle de ses images ou de ses évocations, mais Ganzo n'est pas plus réductible à l'exotisme exubérant d'*Orénoque* qu'au dépaysement préhistorique de *Lespugue*. La même splendeur se déploie dans les strophes de *Langage* ou dans les méditations de *Colère*. De même la préciosité, parfois excessive mais le plus souvent exquise ne suffit pas à le caractériser. Je m'y suis trompé, il y a quelques années, en parlant de « splendeur concertée » ; en relisant l'œuvre dans son ensemble et d'une haleine je n'ai plus du tout cette impression d'artifice, même souverain, je m'aperçois au contraire que tout ce qui chez Ganzo pourrait tomber sous le reproche d'esthétisme est le fait même de sa nature. Ornemental et « baroque », c'est vite dit et c'est juste en un sens, mais ces ornements sont une floraison, ce baroquisme est végétal, charnel, je pourrais aussi bien écrire intellectuel, car toutes ces contradictions s'abolissent dans l'unité de la pensée poétique, « *comme la poussière invisible — qu'entraîne un vol de papillons* ».

C'était le vent dans les roseaux
et les joncs de ma nostalgie
qui mêlait ton cri de magie
au feu d'artifice d'oiseaux.

Cette invocation à l' « oiseau fantôme » d'*Orénoque*, celui dont « l'éventail » apportait « la mort sous des baisers de plume » rapproche les deux éléments du lyrisme de Ganzo : « Cri de magie » et « feu d'artifice d'oiseaux ». Ambivalence de sentiments et ambiguïté formelle vont chez lui de pair,

de là vient que l'exquis ne se sépare jamais du dramatique, la plus subtile jouissance de la hantise de la mort :

Réjouissance ! Un enfant mord
un crâne fait de sucre d'orge.
Mâchoires, orbites d'un martyr,
squelette sucré, le sentir
fondre doucement dans la gorge.

C'est bien autre chose qu'une allusion à une coutume indienne. De ces notations savoureuses au sens propre d'*Orénoque*, des arbres comparés à des « squelettes fardés », des « jeux roses d'orchidées » est faite précisément la saveur existentielle, la sensibilité métaphysique qui inspire non seulement ce premier recueil mais toute la poésie de Ganzo :

Seul au cœur de tout ce que j'aime,
rien jamais ne m'aura sauvé,
et la mort m'a déjà trouvé
dans la forêt morte en moi-même.

Même sensualité et même angoisse dans *Lespugue*, sur le thème de la fameuse Vénus aurignacienne. Sans doute convient-il de connaître les thèmes de Ganzo pour avoir plus facilement accès à son lyrisme ésotérique, mais c'est au mieux une clef, car Ganzo, c'est en ce sens qu'il rompt avec le didactisme néo-classique, ne « traite » pas un sujet mais s'exalte, brode sur un thème. C'est ainsi que *Lespugue* est la transposition d'une anecdote sentimentale personnelle, ainsi située hors du temps et sacralisée ; un retour à la « tendresse première » :

...et dans mes mains, lorsque je bois,
c'est ton visage que je vois,
le premier de tous les visages
ouvert pour la première fois
. . . . . .
Ton torse lentement se cambre
et ton destin s'est accompli.
Tu seras aux veilleuses d'ambre
de notre asile enseveli,
vivante après nos corps épars
comme une présence enfermée,
quand nous aurons rendu nos parts
de brise, d'onde et de fumée.

Brise, onde et fumée, ce n'est pas seulement l'image de la précarité humaine, en fait la pensée poétique de Ganzo

se fonde, pour parler comme Bachelard, sur la « psychanalyse » des quatre éléments, de l'eau en particulier. J'imagine même que les biographes à venir pourront se livrer au petit jeu de démontrer comment le développement métaphysique de *Rivière* a tout bonnement été inspiré par la contemplation .. d'un pêcheur à la ligne. Voilà qui eût enchanté Mallarmé ! Si nous en avions le loisir nous préférerions montrer comment ce poème très Ile-de-France rejoint *Orénoque*. C'est absolument exquis, à la fois tendre, familier, villageois, tout à fait « bel amour de Dimanche », traité plastiquement avec une palette d'impressionniste et verbalement dans la langue et la prosodie de Théophile ou de Tristan. Ce poète de Caracas s'inscrit désormais dans le folk-lore « francien ».

La même grâce se déploie dans *Langage* où Ganzo est parvenu à faire d'un « poème de la poésie », en somme de son art poétique une œuvre aussi sensuelle, aussi « opéra » qu'*Orénoque* ou *Lespugue*. On y saisit plus directement encore son secret d'inspiration, l' « attente » d'un paysage. Le thème est ici le lever du soleil identifié avec la naissance du langage, et l'identification, bien que Ganzo traitant en somme un problème de rhétorique ait recours à la rhétorique, cette identification est si bien réalisée en images qu'elle n'a rien d'une démonstration mais d'une évidence, mieux d'une vision. « *Ce cri, qu'il délivre ma vie !* ». Ce cri est celui du lever de soleil et du surgissement des mots et des souvenirs. Le raisonnement du poète se rapproche de ce qu'Eluard entendait par « l'appel des choses par leur nom » et c'est un acte de foi du poète dans le langage :

La figue où brûle un feu de lune;
l'amande au fond de sa rancune;
— il m'a fallu nommer le fruit —
la femme enclose dans la mangue....
S'il tient des clartés en sa langue,
un nom, l'univers est construit.
. . . . . .

Vos liens sont dénoués, paroles,
mes étoiles aux ciels des yeux.
L'instant m'interroge et je peux.
titubant de pleurer à rire,
tenter enfin de dire au mieux
ce qui reste à jamais à dire.

Les deux derniers vers disent assez que Ganzo connaît les limites de l'expression et qu'il est persuadé de l'existence objective d'un mystère à élucider, le seuil du mystère se situant dès la plus banale sensation. Il ne se grise pas du jeu verbal, encore qu'il y excelle dans les poèmes plus légers

qui suivent *Langage*. Gageons qu'il n'admet pas la gratuité ou la fantasmagorie. Il s'insère dans la grande tradition de la poésie-connaissance et dans *Colère* où il s'exaspère précisément moins sur un thème historique que sur un problème de langage, assimilant le désordre actuel des consciences au chaos primitif, il évoquera « *et l'homme enfin avec dans le temps de ses os — l'extrême désespoir du possible impossible* ». Ce sera encore l'idée essentielle de *Résurgences* où il propose la leçon de l'arbre accordé harmonieusement au monde :

Naître, c'est recevoir ce que l'homme a de ciel
dans des obscurités lumineuses.
Peut-être,
La mort est-elle don de ce qu'il en ignore
lorsque, repris au fond d'une mémoire encore,
bat l'éparpillement du cœur essentiel.

. . . . . .

— Quels mots pour dire ? Et toi, messagère et message
de cette pureté suprême où tout se rend :
conscience...

. . . . . .

Et si j'entends : « La Mort seule inhume les morts »,
c'est que la Mort en moi se veut ensevelie.

Je redoute de dénaturer le lyrisme de Ganzo en le ramenant à des citations d'allure gnomique. Il ne faut point les séparer de leur contexte d'images toujours aussi sensibles et sensuelles qu'autrefois. Elles ont l'avantage de montrer, au delà du plaisir que l'on prend à la prestigieuse parade du poète, la nature de ses angoisses et de ses ambitions, donner « *comme une terre, un livre où chaque mot serait — vérité, jusqu'au jour ultime de la terre* ». De toute façon l'œuvre de Ganzo, en dépit ou plutôt à cause de sa splendeur formelle, n'est pas un jeu de l'esprit mais un reflet de l'aventure humaine. Que d'autre part, et comme par surcroît, elle existe sur le papier et chante dans la mémoire, je me demande si nos puritains des lettres ne vont pas lui en faire grief ? Je crois que son époque ne mérite guère Robert Ganzo.

LÉON-GABRIEL GROS.

EPREUVES DU ROMAN

FASCINATION OU MÉTAMORPHOSE ?

Peu d'œuvres sont, en apparence, aussi dissemblables que *Nedjma* de Kateb Yacine [1] et *L'emploi du temps* de Michel Butor [2]. Tout devrait en effet les éloigner l'une de l'autre : leur cadre — l'Algérie, une Algérie brûlante et ravagée pour *Nedjma*, Bleston, une grande ville anglaise (il faudrait presque dire *la* ville anglaise), noire, humide, poisseuse pour *L'emploi du temps* —, leur ton, leur écriture, baroque, flamboyante chez Yacine, méticuleuse, volontiers sourde chez Butor, leur projet apparent même puisqu'il s'agit dans un cas d'une confession lyrique à plusieurs voix et dans l'autre d'une sorte de jeu de patience, d'une tapisserie de Pénélope qui se défait alors même qu'elle se fait.

Pourtant ces deux romans ont en commun quelque chose d'essentiel, et par delà leurs dissemblances, leur rapprochement s'impose. C'est qu'ils sont tous deux romans d'une *aliénation ;* c'est qu'à travers chacun d'eux leur auteur se livre à une recherche, à la recherche de sa propre liberté, et de la réalité du monde. C'est qu'ils sont les romans d'une fascination : une façon à la fois d'assumer cette fascination et de s'en délivrer.

Le fait que ces deux œuvres se placent sans ambiguïté sous l'invocation de Faulkner en est significatif. Pour *Nedjma*, c'est son éditeur lui-même qui nous avertit : « à propos de *Nedjma*, on nommera sans doute Faulkner », et pour *L'emploi du temps*, la lecture de certaines de ses phrases ne laisse aucun doute : Butor n'a pas voulu faire du Faulkner, pas plus que Yacine, mais il s'est servi de Faulkner — et ceci dans la mesure même où son roman se fonde, comme celui de Faulkner, sur une fascination, sur la fascination qu'un lieu exerce sur un homme, que le passé fait subir au présent, la nuit au jour.

Ainsi cette référence à Faulkner nous livre une des clefs de ces œuvres : ici et là, il s'agit de reconquérir *quelque*

(1) Aux Editions du Seuil.
(2) Aux Editions de Minuit.

chose qui s'est passé, quelque chose qui est le passé, de ramener au jour ce qui est encore dans la nuit, d'aller jusqu'au bout de la nuit pour aborder enfin au jour ou comme l'écrit Jacques Revel, le narrateur de *L'emploi du temps*, « d'ajouter ligne après ligne, page après page, à ce souterrain que je creuse vers mon réveil ».

Aussi bien, *L'emploi du temps* et *Nedjma* tournent-ils autour d'un secret. Voyons cela de plus près.

Il serait oiseux de résumer *Nedjma* dont l'intrigue touffue, qui se déroule sur plusieurs plans, défie toute analyse. Notons seulement que ce roman *tourne* littéralement autour de Nedjma, la femme qu'ont aimée simultanément les quatre narrateurs. Mais cet amour est loin de constituer le sujet du livre. Rien de psychologique ici. Kateb Yacine ne décrit pas ce quadruple amour; plutôt, il tente, en le connaissant du dedans, d'en découvrir les sources, le vrai visage. Car Nedjma n'est pas une femme comme les autres: à demi musulmane, à demi française, née d'une étrange copulation de deux Arabes avec une Française à l'ombre des gorges du Rummel, elle est l'Algérie. Un nœud de contradictions, de passions, de haines et de crimes. Et son approche, l'évocation comme à distance (sitôt possédée, elle n'est déjà plus là) de sa vie et de sa mort où s'entremèlent celles de six Arabes, n'est pour Kateb Yacine qu'un essai pour « remonter aux sources », qu'une façon d'élucider, à travers toutes les contradictions que suscite sa seule présence, son rapport à lui, l'écrivain, avec sa terre, sa patrie: l'Algérie.

A la limite, on pourrait même dire que Nedjma n'existe pas, qu'elle n'a jamais existé, sauf comme le reflet déformé de la réalité, de cette réalité totale (algérienne) qu'il veut retrouver à travers elle et projeter dans l'avenir: « ... Et c'est à moi, Rachid, nomade en résidence forcée, d'entrevoir l'irrésistible forme de la vierge aux abois, mon sang et mon pays... car ce pays n'est pas encore venu au monde ».

De même dans *L'emploi du temps*, où il s'agit pour Michel Butor de déchiffrer une ville, ce Bleston aux allures de Manchester, un vitrail de la Cathédrale et un roman policier intitulé *Meurtre à Bleston* y jouant le rôle du secret. En eux, semble-t-il, réside le mot de l'enigme: le mot de passe de Bleston. Une fois ce mot découvert, Bleston n'aura plus qu'à se rendre au narrateur, Jacques Revel.

Ici et là, nous sommes donc en présence d'une *quête*. De romans qui sont en quelque sorte des romans du Graal. Mais de faux romans du Graal, car Nedjma se dérobera toujours, jusqu'à ce qu'elle disparaisse dans le Nadhor, montagne où végètent les ultimes survivants de la tribu dont elle descend, retournant ainsi à son passé, à un passé mythique

et inaccessible ; car ni le vitrail de Caïn de la cathédrale de Bleston, ni le roman policier de Georges Burton alias J.-C. Hamilton ne mettront Bleston à la merci de Jacques Revel — au contraire, puisque c'est par eux, à travers sa folle quête qu'il se perdra, qu'il perdra son amour et presque sa raison.

Pourtant cette fausse quête est nécessaire. Toute fallacieuse, toute égarante qu'elle soit, elle n'en constitue pas moins une approche de la réalité — de cette réalité vivante de l'Algérie comme de cette réalité quasi morte, pétrifiée de Bleston. Elle est le produit de l'impossibilité d'aborder de front cette réalité et de la volonté de la découvrir en dépit de tout. Elle est cette fascination que j'évoquais plus haut et une façon d'épuiser cette fascination en allant jusqu'à son terme.

Butor et Yacine, comme la plupart des romanciers modernes dont j'ai parlé ici, se trouvent en effet devant une tâche écrasante. La séparation entre l'objectivité et la subjectivité a fait long feu. L'auteur ne peut plus nous décrire son personnage du dehors comme une entité. Il ne peut pas plus s'enfermer dans son héros, à la manière proustienne. Personnage et monde sont pour lui inextricablement mêlés l'un à l'autre. Entre eux, règne une tension permanente, intime. Son roman ne peut donc être que le récit de cette tension : une façon de la revivre et un effort violent obstiné pour la résoudre, pour retrouver enfin le personnage et le monde enfin détachés l'un de l'autre, reconnaissables l'un pour l'autre.

De là, le tournoiement de *Nedjma,* ce que son éditeur appelle « non le déroulement mais l'*enroulement* de l'histoire : ce passage d'un plan de conscience à un autre, sans qu'il y ait jamais rupture, par une espèce de glissement de l'esprit au long de spirales indéfiniment continues ». De là aussi, le mouvement de *L'emploi du temps :* cette dialectique qui ne saurait se refermer entre divers moments du temps (celui où le narrateur écrit ; celui sur lequel il écrit ; celui à travers lequel ce qu'il écrit prend un sens), cette interrogation perpétuelle qui s'engendre d'elle-même et qui se perd... Car si *L'emploi du temps* débute comme un récit classique : un homme écrit ce qui s'est passé ; il essaie de se remémorer ce qui lui est arrivé depuis qu'il a débarqué à Bleston, ce récit s'infléchit vite. Jacques Revel ne parvient pas à saisir, du dehors, les sept mois qu'il a déjà passés à Bleston, ni Bleston. Il a « compris que Bleston n'est pas une cité bien limitée par une ceinture de fortifications ou d'avenues se détachant ferme sur le fond des champs, mais que, telle une lampe dans la brume, c'est le centre d'un halo dont les franges diffuses se marient à celles d'autres villes », que Bleston est une maladie de sa conscience aux prises avec le monde, que Bleston est en lui et en dehors de lui à la fois. Comme l'Algérie pour Yacine, insaisissable dans son essence et pourtant partout présente, fragmentaire et multiple, contradictoire et irrécusable.

On s'explique alors que pour les « fixer », ce Bleston comme cette Algérie, Butor et Yacine aient choisi de projeter derrière leurs apparences tellement mêlées, tellement inextricables, une image, un mythe : Nedjma ou ce secret contenu dans le vitrail de Cain comme dans *Meurtre à Bleston*. Nul doute qu'il ne s'agisse là d'un artifice nécessaire — pour le romancier comme pour le lecteur ; d'un moyen, le seul peut-être, de regrouper, d'ordonner le faisceau de réalités contradictoires que sont pour Butor et Yacine Bleston et l'Algérie, de l'orienter, de lui donner un sens. Mais l'on en voit aussitôt le danger auquel n'échappent tout à fait ni Yacine, ni Butor : de s'en tenir à ce mythe, à cette image, d'oublier la réalité de Bleston, de l'Algérie au seul profit de cette « projection ». Ainsi Yacine est-il tenté de convertir son livre en un hymne baroque à Nedjma, tandis que Butor, à l'opposé, s'épuise dans l'*Emploi du Temps* à entasser ingéniosité sur ingéniosité, correspondance sur correspondance pour nous dévoiler et nous cacher à la fois le faux secret de son Bleston.

Mais l'intérêt de ces deux œuvres est ailleurs que dans leurs faux-semblants (même si, parfois, leurs auteurs semblent s'y être laissés prendre) : il est dans leur réalisme, dans le fait que, par ces détours, ces œuvres aboutissent au réalisme. La bande de *Nedjma* portait : « Les choses sont enfin impitoyablement vraies... » Non pas le monde : pas encore, mais les choses. Et c'est bien ce qui nous importe. Derrière le jeu d'un écrivain préoccupé de démêler la réalité des apparences, cette réalité des choses fait brusquement irruption. Comme dirait Robbe-Grillet : *elle-est-là*. La fascination que nous avons analysée ci-dessus — cette fascination qui est littéralement un engluement de l'homme, de l'auteur dans le monde — se déchire. Les dernières pages de *Nedjma* sont, à cet égard, caractéristiques : jusque là Yacine avait erré à la recherche de l'insaisissable Nedjma, de son secret qui était à la fois le sien propre et celui de toute l'Algérie ; maintenant, Nedjma disparue, Yacine se retrouve face à l'Algérie, à lui-même, maintenant il peut la décrire et se décrire. Tout symbolisme récusé, il aborde la chronique. Est-il besoin de dire que c'est alors seulement qu'il convainc, que son style, soudainement écorché, nous atteint de plein fouet et nous livre cette vérité historique des *choses* qui nous importe bien plus que leur pseudo-vérité éternelle.

Michel Butor ne peut lui aussi que le constater (à propos de son roman policier blestonien) : « Ma propre connaissance de la ville débordait donc sur ce point celle qui s'exprimait dans ce livre, incomparablement plus étendue par ailleurs évidemment, si précise et si profonde en d'autres régions comme je n'ai cessé de m'en rendre compte ; mais je débouchais là sur un territoire dans lequel J.-C. Hamilton,

qui m'avait si bien dirigé jusqu'alors, ne pouvait plus me servir de guide, où il faudrait m'aventurer seul ».

Nedjma, comme ce *Meurtre à Bleston,* comme le vitrail de Caïn de l'Ancienne Cathédrale de Bleston, n'ont donc fait que servir d'intercesseur (et d'intercesseur trompeur) à Yacine et à Butor. Ils n'ont été que les moyens de leur recherche. Des moyens fallacieux et pourtant nécessaires. Une façon de figer une fascination, pour mieux pouvoir la situer, la comprendre, l'assumer et s'en détacher, afin d'aborder du même mouvement une réalité redevenue objective.

Maintenant l'auteur peut à nouveau nommer les choses. Il peut écouter des hommes qui parlent — et les entendre (cf. les très belles dernières pages de *Nedjma*). Le *réveil* a eu lieu. Passé et futur reprennent leurs distances. Le présent a recouvré son sens plein. Le dilemme que posait Kateb Yacine : « Se taire ou dire l'indicible » est rejeté aux horizons de la littérature. Butor et Yacine ont opéré une sorte de *désintoxication*. L'aliénation du romancier engagé dans sa recherche cède devant la liberté d'un monde qui regarde le monde. A la *traversée des apparences* succède naturellement un retour à la réalité, à ces apparences elle-mêmes comme révélatrices de la réalité. Il reste à reconquérir ces apparences et avec elles leur réalité. Ainsi que l'écrivait Butor, ici même [3], « toute véritable transformation de la forme romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement mais inévitablement vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique. » Or c'est bien cette transformation que nous voyons à l'œuvre dans *Nedjma* comme dans *L'emploi du temps* et qui en fait les romans mêmes de la métamorphose du roman.

BERNARD DORT.

(3) Dans *Le roman comme recherche,* in *Les Cahiers du Sud* n° 334.

LES ARTS

L'ART DE LA CRÈTE NÉOLITHIQUE ET MINOENNE

Les problèmes soulevés par les arts archaïques méritent largement la grande entreprise spirituelle que poursuit Christian Zervos, en publiant après « La Civilisation de la Sardaigne, de l'énéolithique à la fin de la période nouragique », un premier volume sur le monde égéen intitulé « L'art de la Crète néolithique et minoenne » tout aussi admirable et novateur. L'œuvre de Christian Zervos, et l'on se doit de nommer ainsi la conduite de pareilles publications, force l'enthousiasme. Elle est la marque à la fois de l'intelligence et de la ferveur d'un homme qui entend mener sa tâche sur deux fronts : mettre dans le contact le plus direct, dégagé ou presque de toute poussière archéologique, les gens de qualité avec l'art souvent méconnu des plus anciennes civilisations méditerranéennes, et en même temps livrer aux artistes, à ceux qui créent sur les routes de l'avenir, une tradition immémoriale dont les exigences plastiques confrontent les leurs. En nous donnant à voir aujourd'hui l'art de la Crète depuis ses origines jusqu'à la fin du deuxième millénaire, Zervos nous donne aussi à méditer sur une des périodes des origines de l'art digne assurément d'une attention qu'elle paraît n'avoir pas eue jusqu'à présent [1].

Le Néolithique constitue un bouleversement total dans l'évolution de l'homme et de sa culture. A l'économie destructive, comme on l'a appelée (chasse et cueillette) succède l'économie constructive ou productive (élevage et culture). Révolution complète : l'homme se fixe au sol, construit sa maison, vit en groupe, cultive sa terre, a des animaux

(1) Au moment d'imprimer, je reçois l'ouvrage de Friedrich Matz. « Le Monde Egéen » (Collection « Grandes Civilisations de l'antiquité »). J'ai dit, à propos des premiers volumes de cette collection, le grand intérêt de ces livres de synthèse. J'aurai l'occasion de rendre compte en détail du « Monde Egéen » dans un des prochains numéros des « Cahiers du Sud ».

paisibles et amis autour de lui. Il bénéficie de techniques nouvelles dont la plus importante, la métallurgie, apparaît plus ou moins tardivement, et s'associe dès cette époque à celle de la pierre polie, menant ainsi sans solution de continuité à l'âge du Bronze.

Mais toute réflexion synthétique [2] sur l'âge néolithique amène immédiatement aux remarques générales suivantes :

1° Aucune unité dans l'espace. On se trouve en présence de sociétés disséminées géographiquement en groupes séparés, à caractères distincts mais cependant toutes de culture néolithique indiscutable. (Bailloud et Mieg de Boofzheim : « Il faut se débarrasser de la notion que civilisation différente signifie obligatoirement période différente »).

2° Aucune cohésion dans le temps. La durée et l'évolution culturelle de chaque groupe néolithique varient dans le temps suivant chaque lieu. Leur valeur chronologique n'est que verticale, c'est-à-dire par rapport, dans le groupe, à ce qui précède et à ce qui suit. Mais, horizontalement, le point de départ et la durée du néolithique varient selon la civilisation envisagée, quelquefois de plusieurs millénaires.

Ce n'est qu'au début des temps historiques que, par suite des relations des peuples par terre et par mer, de l'écriture, du transport des techniques et des cultures, peut s'établir une chronologie horizontale, une confrontation synoptique. Dans ce bilan forcé, on trouve alors des peuples dits avancés et des peuples dits arriérés, dans le domaine de l'art comme dans d'autres. Reste à savoir pourquoi. Reste à rechercher si, dans la matière qui nous occupe, la suprématie de tel art imposé par un peuple plus évolué, ou par des conjonctures historiques, ou par la mode, n'a pas faussé la libre expression de formes d'art différentes mais valables.

3° Le passage du Paléolithique et du Mésolithique au Néolithique ne se fait pas par une sorte de génération spontanée qui serait universellement provoquée par des circonstances de vie, de climat, de technique, etc... Il se fait par ondes, par propagation liée soit à des migrations massives d'hommes soit à des courants culturels gagnant de proche en proche. Il y a une « vague néolithique mondiale » à partir d'un *point d'expansion* qui se situe, au moins dès le cinquième millénaire, dans le triangle Egypte - Caucase - Iran [3]. Cette vague progresse d'Est en Ouest, jusqu'au bout de la péninsule européenne..

---

(2) On se doit de signaler à ce sujet les rares travaux synthétiques de P. Lavieza-Zambotti, de Gordon Childe, de Ch. Hawkes, et tout récemment de G. Bailloud et P. Mieg de Boofzheim (« Les civilisations néolithiques de la France dans leur contexte européen ». Paris 1955).

(3) Englobant l'Egypte, la Palestine, la Syrie, la Cilicie, l'Irak et l'Iran.

L'immense révolution économique et sociale du Néolithique pose, on le voit, des problèmes complexes. Mais elle s'accompagne d'une semblable *révolution artistique,* d'égale importance, dont les problèmes ne sont pas moins préoccupants (4).

Il s'agit en effet d'une saute brusque, on pourrait dire brutale, dans l'expression artistique. On passe subitement (sauf à tenir compte de la lenteur chronologique de ces époques et, sans doute, des trous de notre information) de l'*art figuratif et réaliste* du paléolithique à un *art géométrisant et abstrait.* Aucune commune mesure esthétique entre les fresques de Lascaux, par exemple, et le décor de la céramique ibérique, danoise ou de Roessen, entre la « Vénus » de Laussel et les idoles d'Alméria ou de la vallée de la Marne. On ne peut pas admettre que les hommes aient soudain *oublié* le naturalisme qui a produit les chefs-d'œuvre des grottes (ou il faudrait expliquer pourquoi, par suite de quel cataclysme). Force est au contraire d'admettre, puisqu'aucune trace n'en subsiste, puisqu'aucune réaction de l'art ancien ne se manifeste, que c'est *volontairement* que l'artiste néolithique géométrise. Il s'agit d'un changement radical du génie artistique, d'une révolution totale plus nette encore que celle du cubisme ou de la peinture non figurative moderne. Le réalisme de la paroi le cède au géométrisme des flancs du vase.

Car le deuxième caractère de l'art néolithique est l'apparition de la céramique et l'importance qu'elle prend immédiatement dans l'expression artistique. Cette primauté de la céramique est certainement liée aux nouvelles conditions de l'existence, à la « domestication », au sens étymologique, de l'industrie humaine. Succédant aux rudes armes taillées du chasseur, la souple poterie devient le centre de la vie sociale de l'éleveur et du cultivateur. L'art se fait proche de l'homme. Il abandonne la grotte pour gagner la maison. Les objets usuels, vases, cruches, coupes, pots, se déplacent aux quatre points familiers de l'homme, ils créent un *nouvel espace artistique.*

Enfin, dernier caractère de la révolution néolithique, l'art se met au service du sacré et non plus du magique. Le prêtre succède au sorcier. Le mythe calme l'inquiétude et la peur de l'homme embellit son imagination. Il retrouve dans le sanctuaire les mêmes formes domestiques de l'argile, mais

(4) J'ai déjà eu l'occasion de signaler sur ce point la carence presque complète des historiens de l'art qui paraissent embarrassés par le « phénomène » néolithique au point de le négliger quasi systématiquement. La révolution artistique néolithique attend encore son épigraphe, alors qu'il existe des centaines de livres sur l'Impressionnisme, par exemple. Et je ne pense pas que la révolution néolithique ait moins d'importance dans l'évolution de l'art que la seconde.

destinées au culte. L'objet symbolique (urne à panse ornée de seins, vase à cornes, etc...) remplace la figuration magique. Le rite favorise tout un univers esthétique. « Il est temps, écrit Christian Zervos, de réagir contre la nouvelle tendance qui refuse de considérer comme des œuvres d'art les productions à destination rituelle et contre le rejet total et tenace de toute idée de valorisation artistique de l'existence humaine primitive ». Et il ajoute : « L'homme archaïque, lui aussi, s'est plié à des conditions esthétiques, encore que les produits de son industrie soient situés dans le champ du sacré ». On est finalement étonné de défendre avec lui un art *qui a un sens* contre ceux qui ne voient pas plus loin que le bout de leurs préjugés.

La contribution que le livre de Zervos, comme le précédent, apporte à l'étude des arts archaïques est capitale, étant donné l'importance de la Crète dans la diffusion de la culture néolithique et métallurgique.

En effet cette culture a son point d'expansion, dont j'ai déjà parlé, dans le triangle asiatique situé entre l'Egypte et le Turkestan, qui semble correspondre, climatiquement, à une zone où se trouvaient rassemblés, à l'état sauvage, les animaux et les végétaux de la future économie productive (blé, seigle, orge, vigne, olivier, bœuf, chèvre, mouton, âne et cochon sauvage). De cette région, la vague néolithique va prendre, en Occident, trois directions : un courant nordique, par la grande plaine européenne en direction du Danemark ; un courant danubien, vers l'Europe Centrale ; un courant méditerranéen, d'île en île, vers la Méditerranée occidentale et l'Espagne [5].

Précisément la Crète, dans une position géographique privilégiée, est le premier relais, ou presque (avec Chypre) du courant insulaire méditerranéen. C'est dire l'intérêt qu'elle présente, d'une part comme agent de transmission, mais aussi comme propre créateur de formes artistiques.

Il n'est pas douteux que le paysage crétois — plaines fermées par des montagnes ou ouvertes par des baies sur la mer — créa à l'état latent un potentiel plastique dont les hommes ont tiré, dès l'âge néolithique, ce sens architectonique dans l'invention des formes, qui devint une véritable vocation sculpturale. De fait on est frappé du galbe, du goût du volume dont témoignent les idoles néolithiques trouvées à Cnossos, et celles du Minoen Ancien trouvées à Haghia

(5) Signalons, vraisemblablement après un certain temps de stabilisation de la culture néolithique, un *courant d'échanges en sens contraire*, basé sur certaines matières de luxe ou d'industrie : ambre, de la Baltique vers la Mer Noire par le Danube et vers la Méditerranée par le Rhin et le Rhône ; cuivre, argent et plomb de l'Espagne vers la vallée du Rhône et la Méditerranée ; étain d'Angleterre vers le continent par la Normandie, la Loire et le Rhône. Ce contre-courant ne devrait pas être, vaille que vaille, sans influence artistique.

Triada et à Porti, par rapport aux idoles plates du type cycladique des mêmes époques.

Mais ce sens crétois des volumes dans l'espace devait naturellement s'épanouir dans la céramique. Que pouvait-on souhaiter de mieux pour l'exprimer que cet objet *nouveau,* dans la culture humaine, qu'était le vase ? Une matière, l'argile, qui permet toutes les formes, dont la souplesse, la ductilité autorisent la plus grande invention artistique. Un objet, cruche ou coupe, qui *occupe l'espace* au lieu de s'y insérer, comme la statue, qui est *fait pour le mouvement* entre les mains des hommes au lieu de demeurer immobile comme la fresque. Il faut feuilleter les centaines de reproductions de terres cuites du livre de Zervos pour se rendre compte de la maîtrise et de la diversité où sont parvenus les artistes crétois.

Je pense qu'il est possible d'en dégager, même hâtivement, certaines constantes :

1° Les civilisations néolithiques et de l'âge du Bronze de l'Europe Occidentale considèrent la surface courbe du vase comme un parti à décorer. Au contraire les Crétois manifestent immédiatement le besoin de sortir d'un décor strict pour se tourner vers les formes et leurs possibilités (formes pures ou formes figuratives). Pour eux la poterie ne déroule pas une frise où peuvent se répéter indéfiniment les mêmes ornements géométriques — ou du moins leur tempérament les en délivre rapidement. Elle est le moyen de modeler dans l'espace.

2° La malléabilité de l'argile permet d'exprimer beaucoup plus facilement le jeu des formes et le mouvement que la pierre qui donne forcément de la raideur à la sculpture archaïque. Aussi la céramique est-elle en Crète *toujours en avance sur la sculpture*. Elle rend mieux les intentions des artistes crétois. Ce besoin d'une plastique souple, même avec une matière dure, sera satisfait lorsqu'ils utiliseront le bronze : à son apparition, au Minoen Moyen, le bronze est rigide et comme guindé (figurine trouvée à Hiérapétra, fig. 394 du livre de Zervos par rapport aux admirables figures de terre cuite contemporaines, trouvées à Piscoképhalo, fig. 396 et 397) mais par la suite le métal fondu, qui s'aide de la souplesse de son moule d'argile, permettra la liberté de la cambrure de l'adorant trouvé à Phaestos (fig. 496 et 497, au Musée de Leyde).

3° La richesse dans l'invention du génie crétois, l'originalité de son imagination, la diversité, le foisonnement de ses formes, bien loin d'avoir été contraints, ont été au contraire favorisés par la religion. A la Grande Déesse de la fécondité, empruntée à l'Asie sur les rives anatoliennes, s'est

substitué en Crète un nombre considérable de symboles plus ou moins animés : astres, foudre, double hache, arbre de vie, fleurs, taureau, oiseaux, serpent, poissons, poulpe, etc... Zervos souligne dans son étude « les infinis avatars de la Grande Déesse et le constant emploi que les artistes crétois en ont fait pour la destination, les formes et le décor de leurs œuvres ». Pour lui, comme pour nous, c'est « la soumission de l'artiste crétois au phénomène religieux qui fait précisément éclater toute son originalité ». Et Zervos de conclure : « Nous pensons avoir mis en évidence que toutes les œuvres reproduites dans cet ouvrage ont été régies et valorisées par la pensée religieuse. L'oublier c'est méconnaître la signification profonde de l'art minoen ».

Le livre refermé, on conserve longtemps cette impression de spontanéité et de liberté de l'art crétois, alliées si justement à ses rigueurs esthétiques et religieuses. Il y a en lui cette souveraine noblesse et cette force naturelle qui sont les meilleurs signes des styles archaïques. Cet art crétois, Christian Zervos se refuse à le considérer avec les idées académiques de la plupart des archéologues. Il le voit par rapport aux valeurs esthétiques de notre temps. « Nous ne saurions assez répéter que nos contemporains auraient beaucoup à apprendre s'ils voulaient se donner la peine de dégager les lignes de force maîtresses que les hommes précédant l'histoire ont données aux exigences des diverses situations esthétiques. Nous dirons plus : que les problèmes cardinaux de l'art ne pourraient être approfondis, ni renouvelés à défaut de la connaissance des découvertes esthétiques des très anciennes civilisations ». Cette vue subjective, mais que Zervos revendique pour soutenir, « si paradoxal que cela paraisse », que la longue fréquentation de l'art contemporain l'a aidé à pénétrer la civilisation minoenne, nous montre à l'évidence l'*actualité* de l'art des crétois, pour peu que l'on connaisse les initiatives plastiques d'un Braque ou d'un Picasso.

PIERRE GUERRE.

L'art de la Crète néolithique et minoenne, par Christian Zervos. Un volume relié toile, 524 pages, 807 reproductions en similigravure, 8 planches en couleurs. Prix 10.000 francs. (Editions Cahiers d'Art).

Le monde égéen par F. Matz. Un volume relié toile 276 pages 114 hors-texte. Prix : 3.965 francs (Coll. Grandes Civilisations de l'antiquité. Correa éd.).

SUR DEUX TRADUCTIONS NOUVELLES DE L'ILIADE

Deux nouveaux interprètes de l'*Iliade*, en France, à la fois ! Qui se plaindra de cette rencontre si Homère doit y gagner ?

Deux voies différentes d'ailleurs et qui longtemps, auraient paru les seules possibles. Mario Meunier, bien connu du grand public lettré pour la façon aimable dont il lui présente les Grecs, leurs mythes et leurs chefs-d'œuvre littéraires, a choisi délibérément la prose [1]. « Une prose poétique, dit-il, qui puisse tour à tour être douce et nerveuse, véhémente et naïve, consistante et fluide ». Mais de la prose tout de même, je veux dire une phrase qui ne recherche pas de façon systématique les rythmes propres au vers français. Point de notes non plus. Des « Prolégomènes », plus soucieux d'art que d'érudition [2].

Robert Flacelière, professeur à la Sorbonne et dont le nom est plus familier aux érudits [3] qu'aux amateurs de littérature, traduisant la même *Iliade* dans l'*Homère* de la « Pléiade » [4], n'a pas craint d'adopter au contraire une forme rythmique continue, qui ne garde de la prose que l'aspect typographique. « C'est assurément, affirme-t-il, le vers alexandrin qui correspond le moins mal à l'hexamètre épique ». Ce pourquoi il a pris, fort délibérément aussi, le parti qui avait été celui de Victor Bérard. Il ne cache pas que la traduction de l'*Odyssée* par celui-ci [5] a été pour lui « un modèle et une incitation constante à l'effort ».

●

(1) Albin Michel édit. s. d. (1956).

(2) Mais l'art non plus que l'érudition, hélas, n'aurait dû porter à conseiller au lecteur l'*Homère au* XX^e *siècle* de G. Duhamel.

(3) En particulier pour ses excellentes éditions de Plutarque.

(4) N.R.F. s. d. (1956).

(5) Réédité par la N.R.F. dans le même volume. Introductions et notes sont dues, selon les cas, à R. Flacelière ou à Jean Bérard. Sérieuses sans abus d'érudition. Un peu longues quand J. Bérard, avec une piété filiale digne de l'indulgence des Dieux, reprend les « localisations » odysséennes de son père.

Sachant bien ce que représente de labeur et de persévérance une telle entreprise, j'aurais voulu pouvoir me contenter de discuter en son principe la traduction de R. Flacelière et de limiter là l'expression de mon désaccord.

Pratiquement il n'y a pas équivalence entre hexamètre et alexandrin. Avec beaucoup d'économie, on arrive rarement à rendre le mètre épique en moins de quatorze à seize syllabes. Le retailler à la mesure de l'alexandrin conduit à reporter au vers suivant une partie de l'ensemble grec, et l'on se trouve conduit à distendre ce reste pour en faire un hémistiche complet. Torture qui s'exercera en général aux dépens de l'expression directe et forte. Les effets d'enjambement si nombreux chez Homère [6] (près de 4.000 assure-t-on) sont alors généralement perdus, et de plus la disposition typographique en pseudo-prose ne permettrait guère de les apprécier. R. Brasillach l'avait bien senti: si l'on veut faire correspondre à un vers d'Homère un mètre français, il faut recourir au verset.

Il y a plus grave encore. Pourquoi veut-on imposer au lecteur de 1956 les rythmes de 1859 ? Est-ce la *Légende des Siècles* qui nous donne aujourd'hui la langue, le mouvement, le vent de la haute poésie, ou bien les *Cinq Grandes Odes* et *Anabase* ?

« *Mathématiques suspendues aux banquises du sel ! Au point sensible de mon front où le poème s'établit, j'inscris ce chant de tout un peuple, le plus ivre...* ».

Craint-on l'ébriété à la Sorbonne ?

Et que l'on ne vienne pas m'objecter *Eve*. L'alexandrin de Péguy, retrempé dans le parallélisme des *Psaumes* et des litanies, sa strophe jointoyée pierre sur pierre, sans fissure, comme un mur de bonne époque, n'ont rien de commun avec la « production » de colonel en retraite [7] où s'est haussée la verve de V. Bérard. Il y a longtemps déjà qu'un helléniste, qui est en même temps un homme de goût, Louis Séchan, a dit du rythme adopté par Bérard que son « mouvement ne répond qu'imparfaitement à l'ampleur et à la souplesse du mètre original ». [8]. Une objection plus technique soulevée par Brasillach complète cette remarque: « Le vers blanc français est, chose curieuse, plus monotone que le vers rimé ». Faute du « coup de gong de la rime », il exige, pour être perçu, qu'on le limite « à un dodécasyllabe rigoureux, bien partagé en deux » [9]. Qui voudra s'en rendre compte

(6) C'est chez lui que nos poètes du XVI[e] ont réappris cette possibilité.

(7) Je songe à celui qui « traduisait » Valéry en vers classiques pour rendre plus « clair » *le Cimetière Marin !*

(8) *Revue Universitaire*, Février 1934..

(9) *Anthologie de la poésie grecque*, p. 18.

n'a qu'à chasser les alexandrins dans certains buissons de Michelet et de Romain Rolland [10]; il criera grâce avant une heure..

Non, on ne pourra supporter de lire l' *Homère* de la « Pléiade » qu'en oubliant, si l'on y parvient, les rythmes que V. Bérard et R. Flacelière se sont épuisés à y entretenir. Fallait-il donc tant peiner ?

Que ne puis-je m'arrêter ici ! Mais il faut bien ajouter, pour procéder avec la sincérité que l'on *doit* à un auteur, que tous les inconvénients de la versification classique s'abattent comme un vol de sauterelles sur la traduction de Robert Flacelière. Passons sur la menuaille: les inversions par exemple; celle de l'adjectif :

« *Tu seras dévoré par les rapides chiens* »,

de la phrase entière:

« *Des fiers Troyens détruire aujourd'hui la cité* »,

ou celle-ci encore, qui avoisine l'obscurité:

« *Aux vautours désormais plus chers qu'à leurs épouses* » [11].

C'est déjà pénible quand on en relève plusieurs par chant. Mais voici le pire. Les moindres disparates, si difficiles à éviter dans une longue traduction, prennent, soulignées par le rythme, une valeur anti-poétique extraordinaire.

Georges Mounin a signalé avec force, dans *Les Belles Infidèles,* celles de la version de Mazon. Or R. Flacelière ne se cache pas d'avoir souvent versifié la traduction de son maître, pensant qu'il ne pouvait mieux faire. Non seulement on retrouve donc les « lors », les « las ! », les « nefs », « l'écu du preux », « sire Erichthonios » et autres troubadourismes. Mais on saute dans la même page au ton de la tragédie pseudo-classique :

« *Non, non, n'essaye pas de ruser avec moi* »,

ou de l'idylle à la Deshoulières :

« *Puis dans les prés fleuris qu'arrose le Scamandre* ».

Et que dire des « tendres pouliches » [12], où l'on ne sait qui parle, un Céladon ou un boucher.

Au mieux la méthode conduit à du Campistron:

« *Ah, père infortuné de la triste Andromaque !* » [13]

---

(10) *L Oiseau, l'Insecte ; Colas Breugnon.*
(11) P. 475, 471, 272.
(12) P. 96, 122, 447.
(13) P. 486. On ne sait guère, faute de l'avoir lu, que Campistron a fait du faux Racine *excellent ;* Racine moins le génie.

Mais que l'on accole à une platitude (elle est déjà dans Mazon) un hémistiche racinien, et l'on obtient :

« *Elle croule en arrière et perd le sentiment* » ;

sur quoi le lecteur commence à s'amuser. L'effet burlesque est inévitable lorsque le cliché épique s'allonge d'une formule prise à la rhétorique la plus scolaire, non au langage vivant :

« *Illustre chef de peuple, Atride Agamemnon,*
Trêve de bavardage » (14).

Inquiet, on finit par soupçonner R. Flacelière d'intentions parodiques : « ...l'urne d'or, cadeau de ton auguste mère » pourrait être un accessoire de la *Belle Hélène*. Mais rien ne nous sera épargné : de l'opérette nous descendons jusqu'au vaudeville : . . .

« *Ma digne belle-mère a crié, je l'entends* ». (15)

Eh oui ! « Ma digne belle-mère... ». Hélas, c'était déjà du Mazon.

Et où, et quand, les malheureux, l'ont-ils entendue, cette « digne belle-mère » ? Dans le palais de Priam, au moment où Andromaque (c'est elle qui parle) devine, d'après le tumulte soudain, qu'Hector vient de tomber sous les coups d'Achille ! Vraiment, que les traducteurs d'une épopée (de quelle épopée !) puissent sacrifier au démon du mot-à-mot un des plus beaux textes qui leur aient été offerts, c'est une aberration qui passe l'entendement. Qu'ils l'appellent par son nom, la « digne belle-mère » : Hécube, ce n'est pas sans gloire. Ou s'ils tiennent à la parenté qu'ils disent, comme Bassett l'a fait en anglais (16), « la mère de mon mari », voire « la mère d'Hector », tout ce que l'on voudra, sauf ce qu'ils ont dit.

Serait-ce tout ? Je le voudrais. Mais un exemple encore, pas un de plus. On a loué Mazon, et avec raison, de certaines traductions nerveuses, tirées du langage parlé, mais qui ne détonnent pas dans un texte épique. C'est le plus réussi de son entreprise. Mais son exemple n'autorise pas à commencer une phrase par *La Henriade* pour la terminer sur le rapport d'un petit sous-lieutenant :

« *Mais sitôt qu'il se heurte à leurs denses phalanges,*
Il s'arrête, stoppé ». (17)

---

(14) P. 486 ; p. 121. Il vaut la peine de rétablir ici, et plus loin, la disposition classique du vers.

(15) P. 490 et 485.

(16) *The poetry of Homer*, Univ. of California press, 1938, p. 148.

(17) « Fortement accroché », disait Mazon ; « violemment accroché » répond M. Meunier. Je ne sais si c'est le Tour de France ou le Manuel du Gradé qui est responsable, chez Flacelière, de cet alexandrin : « des mouches s'envoler en pelotons compacts. » Brasillach, lui, a écrit « le front de Troie », et le lecteur n'a pas envie de rire.

Le commodore Bérard lui-même n'avait pas osé commander en anglais la manœuvre du « croiseur » odysséen.

Il n'y a plus qu'à s'exclamer avec Héphaïstos en plein conseil des Dieux :

« *Ah quelle triste affaire et dure à supporter !* » [18]

Bien durè, bien dure !

Je sais bien qu'à traiter de la sorte une œuvre à laquelle le traducteur a passé ses veilles pendant des années, au milieu de bien d'autres labeurs, et à n'extraire que les erreurs, je parais agir de parti pris. Or je n'en ai aucunement à la personne et aux intentions d'un auteur qui se trouve être, pour moi, un ancien camarade des ruisseaux ulmiens. Je ne demande pas mieux que de le citer dans ses meilleurs moments. En voici un (même si, tout à l'heure, j'ai reconnu, sur les pâturages évoqués, une ombre trop classique) :

« *Ainsi, partant de leurs vaisseaux et de leur camp,*
De nombreuses tribus de guerriers vont couvrir
La plaine du Scamandr(e) ; la terre, sous leurs pieds,
Sous les pas des chevaux, terriblement résonne ;
Puis, dans les prés fleuris qu'arrose le Scamandre
Ils s'arrêtent enfin. Ils sont aussi nombreux
Qu'à la belle saison les feuilles et les fleurs. »

Non, je ne veux point tuer R. Flacelière. Mais j'aimerais qu'un front commun des poètes et des gens de goût s'oppose en toute occasion à l'entreprise vaine, et facilement sacrilège, de versifier mécaniquement les poètes étrangers. Ou bien on les recrée dans le ton poétique de notre temps (et cette entreprise exige une longue expérience non seulement de la technique poétique, mais de « la vie en poésie »), ou l'on recourt à la prose et l'on se contente de donner du texte le genre d'image que ce miroir un peu froid peut en présenter.

●

C'est ce qu'a tenté Mario Meunier, avec un rien de classicisme qui ne gêne pas. J'avoue préférer les « cnémides » aux « jambières » de Mazon ou aux « guêtres » de Flacelière, qui font tableau à la Detaille. Parfois le traducteur ressuscite une bonne expression, qui ne s'associe pas dans notre esprit au bric à brac médiéval, ainsi : « les taillades du bronze ». Il n'a pas craint de fortes traductions : « Le grand bouclier mugit autour de la pointe de la pique ». En face du problème,

(18) P. 108.

si délicat, des épithètes toutes faites, dites, précisément, homériques, il a pris parfois un parti courageux : « Zeus lance-foudre » traduit mieux *terpikéraunos* que le « Zeus Tonnant » de Mazon [19].

On ne saurait dire pourtant qu'une des difficultés les plus grandes soit toujours résolue : celle des adjectifs dont la traduction littérale donne en français une telle platitude qu'elle coupe le courant poétique. Je crois qu'ici le traducteur a le devoir de se montrer fidèle à l'esprit épique, non à la lettre. Tantôt il s'abstiendra : il n'est pas nécessaire de traduire *philos* par « cher », quand il n'a d'autre valeur que d'un possessif. Ailleurs il cherchera une expression qui, sans tirer l'œil plus que celle du grec, évite une grisaille lamentable. Le plus circonspect des interprètes a-t-il besoin d'héroïsme pour écrire, après la Bible, « une colère de perdition » ou « d'anéantissement » au lieu d'une « pernicieuse colère » ?

Quoi qu'il en soit, si, par sa nature même, la traduction de M. Meunier est condamnée à rester, dans certains endroits pathétiques, moins pressante que l'original, dans l'ensemble elle ne réserve pas non plus au lecteur de cruelles sautes de ton. Elle a évité le plus souvent les rythmes tranchés : des alexandrins s'y reconnaissent, mais n'y forment point de suites pénibles dans une lecture prolongée ; c'est par des équilibres moins fixes que la phrase atteint au nombre.

●

On dira que j'ai la partie belle à critiquer sans me risquer moi-même dans la bataille. J'ai donné ici [20] quelques exemples de la façon dont je concevrais une traduction de l'*Odyssée*. Le lecteur a le droit de les avoir oubliés. Je puise donc, dans les notes d'un cours, la transcription, un peu improvisée, d'un passage de l'*Iliade* de ton très moyen. Mais je donne d'abord l'interprétation de M. Meunier, plus fidèle au mot à mot.

« Auprès de leurs vaisseaux, les autres chefs de tous les Achéens dormirent toute la nuit, domptés par le tendre sommeil [21]. Mais le doux sommeil n'avait point saisi le pasteur des guerriers, l'Atride Agamemnon ; trop de soucis divers s'agitaient en son âme. Tout comme il advient lorsque l'époux d'Héra aux superbes cheveux lance l'éclair, soit pour provoquer des torrents de pluie, la grêle, une bourrasque de

(19) J'aime moins « Zeus altitonnant ». On croirait du Ronsard pindarisant, celui des jeunes années, qui a écrit « altiloque ».
(20) *Cahiers du Sud*, n° 325 (Octobre 1954), p. 377-381.
(21) « Ils cèdent à un mol assoupissement » *sic* Mazon !

neige, quand les flocons ont saupoudré les champs, soit pour faire quelque part apparaître la grande gueule de la guerre amère; de même, en sa poitrine, Agamemnon gémissait sans relâche, du plus profond du cœur, et ses entrailles tremblaient au dedans de lui-même. »

Et voici comment, à mon tour, j'entends l'écho de ce texte :

« *Près des vaisseaux, les autres grands d'entre les Achéens*
S'endormaient pour la nuit, ensevelis aux tiédeurs du [sommeil;
Mais non le fils d'Atrée, Agamemnon berger de peuples,
Car la paix du sommeil ne contient pas les soucis pressés de [son cœur.
Comme l'époux d'Héra aux cheveux souverains lance éclair [sur éclair,
Quand il crée l'averse innombrable, indicible, ou la grêle,
Ou la neige au temps de son givre sur les champs,
Ou la guerre béante aux dents amères,
Aussi souvent gémit Agamemnon entre ses flancs
Du profond de son cœur, et sa poitrine tremble par dedans. »

Et me voici tout disposé à subir à mon tour les flèches des Troyens.

GABRIEL GERMAIN.

LA POESIE

ANTHOLOGIE DE LA POESIE BRESILIENNE CONTEMPORAINE, par A.-D. Tavares Bastos (*Pierre Tisné*).

La poésie brésilienne contemporaine, nous dit le poète et traducteur Antoniõ-Dias Tavares Bastos, dans sa précise préface, se situe dans une période qui va de 1922 à nos jours.

C'est la « Semaine de l'Art Moderne » de 1922 et la revue « Klaxon » qui annoncèrent la naissance du mouvement « moderniste » et sonnèrent la bataille contre les parnassiens et les symbolistes, jugés vieux et ridicules. Deux objectifs à ce combat, d'abord abattre les idoles abusives en ce sens qu'elles subissaient trop sensiblement l'influence des poètes européens de la fin du XIXe siècle, puis faire connaître de nouveaux poètes qui voulaient être essentiellement brésiliens. Avec quelles armes ? Empruntées encore à l'Europe : le vers libéré, les images explosives, les sujets les plus modernistes.

« Mon royaume pour les trois femmes du savon Araxa ! » dit le poète Manuel Bandeira.

Ce désir ou cette volonté de découvrir, d'affirmer l'âme brésilienne, les poètes de cette époque sont-ils arrivés à lui donner corps dans leurs poèmes ? Y a-t-il grâce à eux, depuis leur révolution, une poésie proprement brésilienne ? Ce n'est pas le vocabulaire, le pittoresque géographique ou ethnographique, éléments extérieurs à la poésie, qu'on trouve, bien entendu, dans les œuvres des poètes brésiliens (comme dans celles de Blaise Cendrars) qui font croire que le poète brésilien est un homme différent des autres. Le vrai poète, brésilien ou européen, est celui qui a compris que la seule âme à découvrir était la sienne, que la vraie route poétique allait toujours vers l'intérieur. C'est parce que les poètes brésiliens de 1922 ont fait cette expérience qu'il y a depuis une poésie brésilienne plus authentique, plus profonde, capable de toucher n'importe quel homme dans le monde.

« Le Brésil, c'est moi, dit Mario de Andrade, parce que c'est la très drôle expression de moi-même ».

Après cette révolution moderniste où s'illustrent Manuel Bandeira et Mario de Andrade, d'autres groupes se constituent, d'autres mouvements animent la poésie brésilienne : « L'Anthropophagie » dont le chef est Oswald de Andrade, c'est « le fait de dévorer l'ennemi vaincu pour que ses vertus passent en nous » ; avec « Pau-Brasil » (du nom d'un bois rouge dont le Brésil tire son nom), édité à Paris en 1925, Oswald de Andrade créa aussi le courant « verde-amarello » (vert et jaune, les couleurs brésiliennes) ; on peut citer encore le pénombrisme avec Ribeiro Couto, le titanisme, l'unanimisme, sans oublier la poésie d'allure révolutionnaire ou folklorique, religieuse ou mystique. Toutes ces étiquettes ou appellations intéressent l'historien littéraire. Le lecteur de poèmes est un peu perdu dans tous ces crus qu'il ne connaît pas. Mais qu'un

cri, un vers, une strophe — malgré le coupage de la traduction — lui paraisse du vin de vie, il n'y a plus qu'un nom possible : poésie. Je ne ferai pas une petite anthologie de l'anthologie de Tavares Bastos, je citerai pourtant, de Jaô Cabral de Melo Neto :

Il n'y a pas de parapluie
Contre le poème
Qui monte des régions où tout est surprise
Comme une fleur dans un carré.

La nouvelle génération, influencée par le surréalisme, réagit évidemment contre celle de 1922, contre le « vert-jaunisme » et « l'anthropophagie », contre le folklore et le relâchement de la forme. Et pourtant cette réaction continue l'œuvre des aînés : la visite et l'exploration des richesses intérieures, sans quoi toute poésie n'est que jeu de bouchons flottants.

Je ne suis pas allé au Brésil. Je ne sais pas le portugais. Au fait, je n'ai guère bougé de mon trou. Mais ce trou, je le creuse, parce que je suis sûr que de l'autre côté (l'autre côté de quoi ?) il y a l'azur.

Merci à A.-D. Tavares Bastos qui épargne à ma paresse d'aller au Brésil, d'apprendre le portugais, et qui m'a fait découvrir que le trou creusé par les poètes brésiliens, avec à peu près les mêmes outils que moi, débouchait sur le même azur — ou sur la même nuit.

PIERRE MATHIAS.

LA POESIE SUEDOISE CONTEMPORAINE, une anthologie, de JEAN-CLARENCE LAMBERT (*Falaize, éditeur*).

La Suède est devenue le pays d'élection de la poésie. On y lit les recueils de vers comme on le faisait en France il y a un siècle. Les poètes y connaissent des tirages qu'envieraient beaucoup de romanciers. L'on n'a pas assisté en Suède au divorce entre le poète, sa pensée, ses rythmes et les préoccupations de l'homme de la rue. C'est pourquoi, même après l'excellente *Anthologie des Poètes suédois contemporains,* de Jean-Victor Pellerin et, du même, la traduction des poèmes de *Hjalmar Gullberg* (Norstedt, Stockholm, 1941), il faut saluer le nouveau recueil en édition juxta, préparé par un traducteur déjà éprouvé (on lui doit notamment la parfaite transcription de *D'angoisse et de chaos,* de Pär Lagerkvist). Pellerin avait traduit en vers : cela nous a valu des poèmes alertes, délicieux, peut-être un tantet trop francisés. Lambert a pris le parti de traduire aussi littéralement que possible. (Je ne le chicanerai qu'à propos de quelques libertés — ou inadvertances ? — par exemple, à la fin d'une admirable période de Lagerkvist sur « l'homme créateur de dieux », il a omis de traduire les mots « till att rade över allt » jusqu'à régner sur toute chose). Ce fut peut-être au détriment du rythme si chantant des vers et de la prose suédois.

Quoi qu'il en soit, le choix est remarquable par l'unité qu'il suggère de l'inspiration et de la philosophie des onze auteurs pré-

sentés. Parmi eux, quatre noms se détachent : Lagerkvist, Ekelöl, Lindegren, Gullberg. Sombres, terribles, apocalytiques ou baudelairiens :

Nous sommes toujours ensemble
Quelque part en nous
Quelque part en nous notre amour ne pourra jamais fuir
Quelque part
ô quelque part
Tous les trains sont partis et les horloges arrêtées.

LINDEGREEN.

Et cette désolation se retrouve chez les autres :

Tout mais pas à nouveau
cette même solitude
solitude
profonde plus que mer
et dure plus que roche.

VENNBERG.

Car rarement on aperçoit plus de liaison, plus d'unisson fondamental, existentiel entre la nature, l'isolement d'un pays et d'une mer et la pensée de l'homme. Ici, l'au-delà et ses terreurs sont présents dans la vie de tous les jours, le ricanement de la mort perce à travers les cris des foules. Nul ne saurait être plus éloigné de l'art abstrait que le poète suédois. Nul non plus ne risque moins d'être esclave du monde sensible.

P. A.

CHANTS ROYAUX, par YANETTE DELÉTANG-TARDIF (*Seghers*).

Yanette Delétang-Tardif compte parmi les quelques poètes de ce temps qui ont su prolonger l'esthétique de Valéry sans aboutir à l'impasse d'un formalisme négatif, comme tant d'autres que séduisirent la fulgurante lucidité de M. Teste.

Est-il meilleure preuve d'authenticité en art que de prendre à son compte un élan déjà à son extrême degré de perfection et de l'amener non, certes, à plus de perfection encore, mais à un nouvel épanouissement ?

Chez Yanette Delétang-Tardif, le facteur fertilisant est le résultat d'une tension incantatoire à peu près constante, preuve que le premier vers n'est pas seul à échapper à l'autorité de la raison.

Autre aspect de sa personnalité : non seulement le rythme extérieur du poème se trouve à tout instant en coïncidence avec son mouvement interne, non seulement le somptueux drapé du vers s'adapte exactement à sa texture, mais une identification ne cesse de s'opérer entre le développement structural et le cheminement du verbe, tel que l'un privé de l'autre risquerait de s'abolir.

Y voir une simple volonté de renouvellement de la poésie traditionnelle ne saurait suffire. L'œuvre de Yanette Delétang-Tardif, malgré les attirantes perspectives ouvertes à la surface du poème ne s'appréhende totalement que par le dedans, d'où parfois l'impression d'inutilité que laissent certaines virtuosités formelles.

Deux thèmes alimentent son inspiration : la mort et l'amour. Mais, plutôt que les deux pôles entre lesquels se joue le destin, ils apparaissent comme des jalons, des signaux sur la route de l'absolu que Yanette Delétang-Tardif poursuit avec une tragique obstination. Éternité, pureté, sont devenus chez elle des mots-clés. Par eux se découvrent les contours de la suprême perfection, par eux aussi sont dénoncés les pièges qui font obstacle à cette rencontre : tous ces visages grimaçants et faux que l'homme en proie à ses instincts les plus bas a donnés à l'amour aussi bien qu'à la mort, les détournant de leur véritable fonction qui est d'aider à prendre conscience de l'unité du monde visible et invisible, unité que Yanette Delétang-Tardif nomme quelque part : « une patrie au cœur inexploré ».

PAUL CHAULOT.

HECTARES DE PARIS, par CHRISTIAN GALI (*Editions Janus*).

Ces variations sur des thèmes de métaphysique amoureuse sont-elles à proprement parler des poèmes ? On peut en débattre. Elles constituent de toute façon une nouvelle preuve de l'attitude systématiquement anti-lyrique de Christian Gali. L'étonnante fécondité de ce jeune poète qui fait figure de chef de file n'a d'égale que son souci de rigueur. Il s'inscrit en ce sens dans la ligne de Char, mais alors que la condensation de Char aboutit à des formulations proprement fulgurantes et sensibilise l'intellect, la démarche gnomique de Gali ne fait trop souvent que *proposer* le poème. Gali est l'homme des coups de foudre en suspens, et son érotisme n'est pas intellectualisé, mais intellectuel. Il lui arrive d'avancer des banalités dont ce qu'il y a de grivois en tout lecteur, même chez un critique, pourrait s'esbaudir. Ceci par exemple : « *Le corps de la femme fait de moi un musicien. Même une fugitive, une inconnue, une passante, une apeurée, une femme défendue ou publique. A l'enseigne du hasard à fruits* ». Tout est là pour la « chute » fort jolie, j'en conviens, mais ce n'est qu'une vérité première. Gali doit se défier de ces sortes de madrigaux vaguement psychanalytiques dont les Surréalistes lui ont donné l'exemple. Je ne doute pas en effet du sérieux de sa pensée érotique quand je lis un poème comme « Haute-Nuit sans hâte » :

Notre chair est prodigue ô miracle
il semble que la foule n'est plus grief à l'horizon
la mort doit patienter avant de nous atteindre
le ciel son suzerain va s'avancer vers nous

Quand le vin de la nuit se mêle à notre sang
je suppose que notre issue est la clarté
tu es ma joie flagrante et dans mon ambition
Je te construis et c'est la preuve que je règne.

Densité d'une poésie qui ne recourt pas aux dérivatifs de l'image. J'apprécie davantage encore « Confidence urgente » qui exprime admirablement l'angoisse du mâle :

Elle a parlé de loin et je me suis approché
je l'ai immédiatement préférée par orgueil
j'étais la cognée en même temps que l'arbre
j'étais son semblable je le croyais
mais la famine est venue...

N'aurait-il écrit que cela Christian Gali mériterait de l'attention.

L. - G. G.

SA MAJESTE L'ECORCHÉ, par Pierre Della Faille (*Caractères*).

« Ce que je dis est beau, et ce n'est pas un songe ». L'allégation paraîtrait prétentieuse si Pierre Della Faille ne la justifiait. Pas toujours, certes, mais presque toujours. A une époque où la plupart des poètes poursuivent ou affectent de poursuivre soit une ascèse personnelle, soit une pure expérience de rhétorique, il est rare de rencontrer une œuvre qui se présente comme telle. Je ne crois pas trahir les intentions de l'auteur en disant que « *Sa Majesté l'Ecorché* » vaut essentiellement par ses qualités d'invention, par le traitement, dois-je dire, littéraire (et parfois même conventionnel) de données instinctives. L'équilibre est parfaitement réalisé entre la fantasmagorie la plus convulsée et les exigences sereines de l'esthétique. Les textes en prose sont parfois entachés de facilités et leur côté hallucinant ne va pas sans une allure assez paradoxale d'apologue. Leur humour si cruel soit-il est à la portée de chacun. Si une poésie de lecture courante avait, et pourquoi pas, quelque chance de succès à l'encontre de tous les préjugés à la mode, les poèmes de Pierre Della Faille, pour cette raison toute simple que ce sont vraiment des poèmes, des objets de consommation, devraient avoir le tirage d'un roman. Personnellement, je suis davantage sensible aux textes « visionnaires » encore qu'il leur arrive de tourner à « la grande machine », mais j'y trouve aussi, ce que je goûte sans réserve, des notations qui sont évidence pure :

Et lorsque la première violette
poussa sous un sapin,
j'abattis l'arbre
et sa beauté, comme un miracle,
éclata.

Peut-être ai-je trop mis l'accent sur les qualités proprement littéraires de Pierre Della Faille. Je sais bien qu'il en possède d'autres et qui n'ont que faire de ces éloges à double tranchant. Pour une fois que me tombe sous les yeux un recueil de jeune poète qui, pour le meilleur et le pire, me paraît accessible au lecteur non initié, qui au surplus est de nature à initier ce lecteur, j'ai tenu à ne pas celer mon plaisir.

L. G. G.

CHEMIN DES FUMEES, par Renée Rivet (*Seghers*).

Les images volées au sort
Font des bannières de couleurs
Dans le vide où je dors

On ne saurait commenter cette expérience poétique à l'état pur, à plus forte raison, lui supposer une armature intellectuelle. Ce n'est point pourtant chez Renée Rivet complaisance en soi. Sans même souligner chez elle un art exquis, une science sans doute innée de l'effet à produire (*J'ai des poèmes pour perles fines — Bout à bout je les enfile*) on doit convenir qu'il y a en elle autre chose qu'un poète des irisations et de l'évanescence. Son recours au langage est une façon de transcender l'angoisse qui l'habite, et que le registre de ce langage soit essentiellement de suavité ne doit pas nous tromper. Au surplus, c'est une suavité sans fadeur. Renée Rivet, cette verlainienne qui a lu Eluard et qui doit à Lorca une certaine allure de composition a le mérite de ne jamais consentir à la gratuité ; au contraire, elle se réfère toujours à des données sensibles, celle d'une vie rustique et provinciale. Elle ne pratique d'autre magie que l'art des simples. Il ne lui arrive que rarement de commettre des fautes de goût, et on lui pardonnera son « *Je me retrouve debout — Sur les poignards de mes pieds* » en songeant que les gentillesses de ce genre sont monnaie courante dans la production actuelle. En revanche, on trouve dans son recueil :

Quelques grains secrets
Quelques grains sauvés.

Mais toujours monte
Plus légère que l'ombre
L'inutile ivraie.

L. G. G.

LITTERATURE

HAMLET, par Henry Miller et Michael Fraenkel (*Correa, 1956. Collection « Le Chemin de la Vie »*).

Traduction abrégée d'un ouvrage publié à Mexico, le « Hamlet » de H. Miller et de M. Fraenkel est un recueil de lettres échangées entre les deux auteurs, de 1935 à 1938. H. Miller est depuis longtemps familier au lecteur français, mais sa notoriété a très injustement éclipsé, dans ce dernier ouvrage, la pensée profonde et originale de Michael Fraenkel à laquelle nous voudrions nous arrêter. M. Fraenkel, qui a vécu un peu partout dans le monde, est, entre autres, l'auteur de deux ouvrages qui devraient tenter les traducteurs : *Death is not enough* (London, 1939) et *Bastard Death* (Paris-New-York, 1946) ; dans ses lettres sur « Hamlet » on trouvera au moins deux choses : un diagnostic très lucide de notre civilisation étudiée à partir du personnage de Shakespeare et un excellent portrait de H. Miller que Fraenkel connaît de longue date.

Pour Fraenkel, tout pénétré de l'œuvre de Nietzsche, de celles de D.-H. Lawrence et de Keyserling, notre civilisation est atteinte du mal fatal de l'intellectualisme, notre culture du connaître nous a menés au bord de l'abîme ; aujourd'hui la vie n'est plus une fin en soi, nous nous aliénons dans une volonté que nous ne voulons plus mais qui nous veut, qu'on la baptise Race, Histoire ou Parti. Hamlet est un penseur tragique, héros du drame du savoir désenchanté ; et si Hamlet est déchiré c'est parce qu' « il y a deux Hamlet : l'homme qui est complètement déçu par le monde et a pris l'implacable résolution de rompre avec lui, et l'homme qui s'accroche encore au monde, l'affronte et accepte ses règles de jeu. L'un a la conviction inébranlable qu'Elseneur est à tout jamais perdu, qu'il doit chercher en lui et en lui seul le salut, c'est l'homme qui joue le fou. L'autre espère encore qu'il peut sauver Elseneur et s'empêtre dans toutes sortes de solutions, programmes et panacées, c'est l'homme sain d'esprit » (p. 113). Hamlet est donc « le parfait phénomène du contretemps : à la différence de Socrate et de Nietzsche, témoins malades de leur époque, Hamlet plonge au-delà de notre siècle et se dresse en mauvais augure d'un âge futur. Pour notre époque, le problème est de liquider cet hamlétisme, à la fois mal et antidote d'une culture du savoir.

Maintes fois, dans ses lettres, Fraenkel ramène Miller au problème et c'est pour lui une occasion d'étudier de près la personnalité de son correspondant. Fraenkel appelle *méthode chinoise* le procédé constant de Miller qui consiste à partir de Hamlet pour parler aussitôt d'une taxi-girl de la 40e Avenue en passant par Lao-Tseu et le Greco ; cette méthode mise au service d'un style *physiologique*, où Miller respire, inspire, expire, bien plutôt qu'il ne dit, fait toute la force d'ouvrages comme les *Tropiques*. Mais il y a plus : Fraenkel souligne *le profond besoin de haine* qui parfait — et parfois détruit — Miller ; il y a en Miller un homme qui déteste la science, la philosophie, les

religions, non pas en tant que telles, mais parce qu'il craint d'en ramener un jour quelque vérité devant laquelle sa haine s'évanouirait. Miller doit haïr pour vivre, aimer et comprendre. Et ce n'est pas le moindre intérêt de cet ouvrage que de nous présenter le contraste de la pensée passionnée de Miller cherchant à sentir partout l'énergie contenue en toutes choses et qui pour cela provoque, et de celle de Fraenkel passionnée aussi mais prophétique, et méditant sur le sens d'une situation de l'homme susceptible de nous éclairer sur sa conduite.

JEAN BRUN.

LE MONDE CLASSIQUE, par André Rousseaux (Tome IV) (*Albin Michel*).

« J'aime beaucoup la promenade, dit André Rousseaux au cours d'une étude sur Rabelais, mais je tiens l'histoire littéraire pour ce qu'elle est : ou bien un divertissement anecdotique, qui permet de s'occuper de la littérature en négligeant ce qu'elle contient ; ou, plus dangereusement, un moyen d'études dites littéraires par lequelles la vie des livres risque d'être étouffée, asphyxiée et vouée à la mort ».

Quand on sait que la plupart des études réunies dans *Le Monde Classique* (tome IV), ont paru dans un hebdomadaire qui fait de la littérature, avec la zoologie, une attraction, on ne peut dénier à André Rousseaux un certain courage. Il y a là comme une mise à demeure d'être littéraire, au vrai sens du mot : l'essentiel, c'est moins l'auteur que l'œuvre, la gloire de Baudelaire, ce sont ses poèmes et non ses notes de blanchisseuse.

Il est simple ou simpliste de dire que c'est par la lecture qu'on connaît une œuvre. La lecture n'est ni une promenade ni un divertissement. Pour les esprits insatiables, c'est d'abord une nécessité, c'est par la lecture qu'ils se nourrissent, qu'ils se refont des forces pour se comprendre, se trouver et s'affirmer eux-mêmes. Même Claudel qui trouvait assez de ressources en lui-même pour dédaigner ses contemporains ruminait quotidiennement la Bible. Gide lisait Corneille au Congo. Valéry traduisait Virgile.

Ce n'est pas le moment de faire le procès des études dites classiques — ingurgitation ou gavage d'idées (?) conventionnelles, officielles, sur certains auteurs, qu'il n'est même pas nécessaire de lire, on n'a pas le temps, en vue d'une régurgitation appelée examen. On peut tout de même, par curiosité ou par hasard, avoir lu bien des choses et les avoir oubliées. Le principal mérite du livre d'André Rousseaux est d'inciter à relire les œuvres qu'on croit connaître, à lire celles qu'on a honte de ne pas avoir encore lues. Est classique ce qui est nourriture de l'âme. Quel beau programme propose le sommaire de ce « *Monde classique* » ! — depuis la Bible jusque la Pataphysique de Jarry. Qu'on ne s'étonne pas, la Pataphysique est la Bible que notre époque mérite. Homère, Rabelais, Baudelaire, Tristan Corbière, Charles Cros, Alfred Jarry, ne peut-on appeler livres pairs, selon l'expression de Jarry lui-même, les œuvres de ces poètes ? Je les mets au même rang, le premier. Ils sont le pain de l'esprit.

Outre ce rôle important qui est d'éveiller ou de réveiller l'appétit, André Rousseaux remplit encore un autre office, celui de guide. On n'a pas le temps de tout lire, surtout les études littéraires, si on estime que les œuvres comptent seules. Un critique professionnel rend donc ce très grand service de faire le point des opinions nouvelles, des résultats des travaux récents touchant tel auteur et de dire : voilà comme il faut maintenant le comprendre. Libre à vous de suivre le guide ou non. Mais il peut être bon de savoir qu'on n'a jamais fini d'explorer le passé, de comprendre les œuvres, de changer l'échelle des valeurs — que Gérard de Nerval, par exemple, n'est pas un petit romantique, mais le plus grand poète romantique français.

On reproche à André Rousseaux d'être un guide partial. Partial, celui qui prend le parti de l'honnêteté ? De la poésie qui est approfondissement contre celle qui est dispersion ?

— Cet homme-là n'a qu'un mot au bout de la plume : l'âme. Et quelle âme ! Créée par Dieu, promise au jugement, immortelle. La fine plaisanterie des ennemis de Rousseaux, c'est d'ajouter : qui a son certificat de communion.

Libre à qui veut de préférer la matière, voire l'ordure. Je loue André Rousseaux d'avoir une âme, de vouloir qu'elle soit une épée bien claire — et de ne pas craindre de la mettre sur le plateau de la balance même pour des jugements littéraires.

PIERRE MATHIAS.

●

LE ROMAN

LES RACINES DU CIEL, par Romain Gary (*Gallimard*).

« Les racines étaient innombrables et infinies dans leur variété et leur beauté, et quelques-unes étaient profondément plantées dans l'âme humaine — une aspiration incessante et tourmentée vers en-haut et l'en-avant — un besoin d'infini, une soif, un pressentiment d'ailleurs, une attente illimitée — réduit à la dimension des mains humaines, cela devenait un besoin de dignité. Liberté, égalité, fraternité, dignité... Il n'y avait pas de racines plus profondes, et, pourtant, de plus menacées ».

Tel est le thème que Romain Gary développe dans son dernier ouvrage. Partant d'une anecdote un peu naïve : l'extermination progressive de la grande faune africaine, et la lutte d'un illuminé pour ameuter là-dessus l'opinion publique, notre auteur l'élargit jusqu'aux plus extrêmes frontières de l'humanisme, et nous propose, sous la forme romancée, à la fois un pamphlet, un traité de morale, un essai politique.

On voit les dangers du genre, et certes Romain Gary ne les a pas tous évités. Il y a dans son livre des lourdeurs, des redites,

des prises de position contradictoires, un appareil idéologique sommaire. Ramenée à son seul contenu théorique, l'œuvre ne nous convaincrait sans doute pas, malgré sa générosité et son optimisme profond.

Mais tout est sauvé par le talent du romancier. *Education européenne* nous avait révélé, voici dix ans, les dons exceptionnels d'un jeune écrivain. *Le grand vestiaire* et *Les couleurs du jour,* malgré leurs qualités d'écriture, ne les confirmaient pas entièrement, peut-être à cause des sujets choisis, l'un grinçant, l'autre trop mince. Romain Gary donne ici la pleine mesure de son art.

La composition du livre est d'une surprenante habileté, dont je ne vois guère l'équivalent dans toute la littérature d'après-guerre. L'action se développe à travers les récits que se font les uns aux autres différents personnages. Elle revient sur elle-même, s'infléchit vers telle ou telle perspective, bondit en avant, se ramasse à nouveau, sans que jamais le lecteur soit désarçonné : c'est comme la navette qui court d'un bout à l'autre d'une tapisserie, en épaississant sans cesse le dessin et les motifs. On évoquera sans doute à ce propos la technique faulknérienne : et il est vrai que Romain Gary a assimilé la leçon du roman américain. Mais il l'ajuste admirablement à la logique française, en sorte que nous ne sommes jamais heurtés par ces démarches en zig-zag et cette chronologie ambiguë.

Quant aux personnages, qui foisonnent, ils sont très montés en couleur, parfois baroques, mais tous étonnants de vie. A tel point que le héros, Morel, un peu figé dans son donquichottisme, pâlit à côté des rôles secondaires. L'auteur prend un visible plaisir à contraster ces portraits, un tel plaisir qu'il force parfois sa peinture. Il y a du picaresque dans ce livre, où l'humour de Romain Gary se débride largement, et appuie peut-être un peu trop.

Mais lorsque le ton change, et devient dramatique, quelle force dans le style, quelle puissance dans l'évocation ! Le massacre des éléphants épuisés par la sécheresse, la marche forcée des conjurés à travers le désert, ces deux épisodes, notamment, sont traités de main de maître.

Plus encore que ces morceaux de bravoure, ce qui donne leur climat aux *Racines du ciel,* c'est, à travers la multiplicité des personnages, leurs contradictions ou leurs incohérences apparentes, cette épaisseur humaine sans laquelle il n'est pas de vrai roman.

JEAN LARTIGUE.

LES ARTS

PICASSO, par Frank Elgar et Robert Maillard (*F. Hazan, éd.*).
PICASSO, documents iconographiques, par Jaime Sabartès (*P. Cailler, éd.*).

Il serait intéressant de voir quelque jour un historien d'art étudier historiquement les rapports du peintre et de son époque. Nous aimerions savoir dans le détail comment réagissaient, d'une part les amateurs éclairés mais aussi les gens de tout venant en présence des œuvres de certains peintres, tant au XV[e] ou au XVII[e] siècle qu'au XIX[e]. Nous aimerions savoir si tous les peintres novateurs ont fait scandale, et si ceux qui ont fait scandale ont été consacrés par la postérité. En d'autres termes, s'il était préférable que des Gréco ou des Rembrandt inquiétassent leur siècle ou fussent en communion avec lui. Les conclusions de cette enquête historique sur le potentiel de scandale de l'art seraient sans doute de plus d'un enseignement.

Picasso, c'est un fait, agace notre époque. Son nom, comme ceux de Freud ou d'Einstein, est associé dans le public à la fois au respect qu'impose un homme exceptionnel et à l'ironie qu'engendre un art original ou une découverte. Comme Goya, Picasso voit de son vivant se constituer une légende autour de lui. Quant au phénomène du scandale proprement dit, il s'est singulièrement popularisé depuis les Impressionnistes. En 1873, le scandale était somme toute local. C'étaient les passants parisiens qui riaient aux vitrines des tableaux de Monet et de ses amis, et les critiques d'art qui livraient bataille pour ou contre l'art nouveau.

Aujourd'hui, les journaux, les magazines, le cinéma, ont étendu et apprivoisé le scandale. L'homme de la rue, même sans connaître la peinture de Picasso, ou très mal, parle familièrement du peintre, ne serait-ce que pour s'en moquer. Le scandale a perdu de son caractère irritant. L'art scandaleux est admissible. Il est en définitive considéré par le profane comme un phénomème inaccessible, inexplicable, le « mystère Picasso ».

Il y a certes de nombreux ouvrages sur Picasso, mais ils sont généralement ou bien des ouvrages de luxe d'un prix élevé ou bien des ouvrages élémentaires et peu soignés. Aussi je me plais à recommander le livre de Frank Elgar. Sa présentation est originale et ingénieuse. Le texte est réparti sur deux registres : au registre supérieur, une étude des œuvres de Picasso, par Frank Elgar ; au registre inférieur, une biographie par Robert Maillard. On avance ainsi chronologiquement dans la connaissance de l'art d'un peintre essentiellement divers et abondant. L'illustration reproduit toutes les œuvres citées, en synchronisme avec le texte, et se double, en appendice, d'un répertoire en petites images des principaux tableaux de l'artiste. En tout ce livre est agréable et intéressant : Frank Elgar sait parfaitement nous rendre proches et sans « mystère » une œuvre « toujours changeante et toujours imprévue » et « une individualité aussi turbulente et aussi intrépide », donner à Picasso ses réelles mesures, sa grandeur.

Elgar a raison, dès la première page, de nous présenter le peintre, son corps trapu, ses yeux fiévreux, ses mains. Car l'art de Picasso est celui d'un homme. Il ne saurait se comprendre sans connaître les impulsions de l'homme, ses amours ou ses haines, les étapes de sa vie, on pourrait presque en dire les années. C'est que, pour Picasso, la peinture n'est pas un art, mais un des moyens d'exprimer sa personnalité, un des moyens multiples de créer, un des moyens multiples d'ordonner la matière de l'univers extérieur, de la détruire, de la plier, de la compléter, de l'exalter. « Non, la peinture, dit Picasso, n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi ». Tous les malentendus que l'on peut avoir avec l'œuvre de Picasso se dissipent si l'on accepte de se pénétrer de cette simple phrase, qui est moins une boutade qu'il ne paraît au premier abord.

Avec l'académisme s'est constitué un critère d'appréciation de l'art et de la peinture en particulier, celui du beau, plus tyrannique que nous ne croyons, même aujourd'hui où nous nous estimons affranchis. Le beau est une séduction tentatrice mais il déforme peut-être nos relations avec l'art. Il les pourrit, doit penser Picasso qui revendique de voir juger la peinture par la peinture. Chez lui il n'y a aucune différence de valeur, et de nature pourrait-on dire, entre le beau et le laid. Son dessin passe, par exemple, de la ligne la plus noble et de la proportion rigoureuse à la ligne cassée, discordante et à la proportion fausse. Le galbe d'un cou et d'une poitrine, tracé à la Ingres, se termine par un sein carré. Tel personnage, tel modèle change sans raison de l'harmonie à la difformité et de la difformité à l'harmonie. Il n'y a, en effet, pas d'autre raison (mais quelle raison !) que la création, c'est-à-dire la fièvre de l'artiste d'aller toujours plus avant, au plus près de l'acte de créer. La peinture est bien un instrument — ni du beau ni du laid — contre l'ennemi, qui est la non création, la stagnation, l'acceptation, l'immobilisme. Au fond, elle ne se juge pas. Elle se manifeste.

Dans le même sens Picasso revendique le droit à toutes les contradictions. La classification de son œuvre en périodes, bleue, rose, nègre, cubiste, etc... est déconcertante, car il revient sans cesse sur ses manières, fait un tableau cubiste en pleine période expressionniste, abandonne une trouvaille pour la reprendre plus tard, devient « classique » quand on le croit « nègre », bref se rend insaisissable mais s'arroge avant tout le droit de ne pas être examiné avec des règles, même les eut-il créées. Une fois de plus sa peinture ne se juge pas, elle se manifeste.

Elle n'est rien autre que peinture. On connaît le mot de Picasso à Carco, alors qu'ils visitaient une exposition de peintres impressionnistes : « Ici tu vois seulement qu'il pleut, qu'il fait soleil. Jamais, tu ne vois la peinture ».

Pour l'exprimer, Picasso n'est pas regardant sur les moyens. Il se sert de toutes les manières, de toutes les techniques. Il utilise tout ce qui lui tombe sous la main pour en faire un tableau. Il use de toutes les matières, depuis le papier et le sable jusqu'au ripolin et aux chiffons. De même qu'il trouve le moyen *extraordinaire* de faire de la sculpture, de la vraie sculpture, avec des boulons, des planches, des jouets, des réservoirs d'essence, du carton ondulé ou des pièces détachées de bicyclette.

Après tout, notre époque est agacée peut-être par Picasso parce qu'il est en état perpétuel et visible d'équilibre entre une tradition renouée et une originalité éclatante. Il nous ramène en effet à une conception de l'artiste perdue depuis la Renaissance. La peinture est devenue peu à peu affaire de spécialistes. Au cours du XIXe siècle bourgeois et rationnel, elle a eu même tendance à séparer les genres, portrait, paysage, nature-morte, etc... Picasso reprend au contraire la tradition de l'artiste universel. Comme les peintres de la Renaissance étaient aussi sculpteurs, architectes, ingénieurs, écrivains, metteurs en scène de fêtes, chimistes ou géologues, il est à la fois peintre, sculpteur, écrivain ou céramiste. C'est le retour au créateur. Mais cette création n'est plus, comme sous la Renaissance, limitée à la connaissance du monde extérieur. Elle est originale, ce qui signifie par là même, déroutante. Elle n'a de fin qu'en elle-même. Picasso, comme l'écrit Frank Elgar, est l'homme du « huitième jour ».

Des documents iconographiques sur un autre peintre que Picasso pourraient ne rien signifier quant à sa peinture. Beaucoup d'artistes ont œuvré ou œuvrent en tour d'ivoire. Mais la peinture de Picasso est nécessairement et dans chacune de ses manifestations issue de tout ce qui l'entoure et qu'il utilise selon son humeur et son extraordinaire don de création. Tout ce qu'il a autour de lui passe dans son œuvre, aussi bien comme sujet (la lampe à pétrole et le plant de tomate, qui figurent sur ses toiles des années d'occupation, par exemple) qu'au besoin comme moyen de peindre (les journaux superposés qui lui servent de palette). L'exposition iconographique organisée récemment à Londres par son ami R. Penrose était aussi importante que la rétrospective de Paris. De même, l'excellent recueil de documents réunis par Jaime Sabartès (dont on se souvient du portrait, par Picasso, en toque à plume et fraise à la Gréco) est le complément indispensable de l'étude de Franck Elgar.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 307 pages, nombreuses illustrations en noir et en couleurs. Prix : 2.900 Francs*).

(*Un volume, 112 pages, 206 reproductions de documents. Prix : 950 frs*).

L'ART A ROME. Photographies de Léonard von Matt. Texte de Dieter von Balthasar (*La Nef de Paris*).

ROME, par Jean-Louis Vaudoyer. Photographies de Frédérique Duran et Emmanuel Boudot-Lamotte (« *Les Albums des Guides Bleus* » *Hachette*).

Tout ce qui pouvait être dit sur Rome l'a été en bien ou en pire. Tout a été écrit sur son passé où la splendeur alterne avec le désespoir, sur les ruines de son forum dont seuls sont intacts les arcs de triomphe, sur la fraîcheur de ses fontaines, sur ses coupoles qu'on contemple le soir, du haut du Janicule, et sur les saints baroques qui gesticulent sur tous ses toits. Tout cela nous a les relents fades du lieu commun, et cependant le livre édité par la « Nef de Paris » réussit à nous le montrer sous les aspects de la nouveauté et de l'inédit. « *Non intelligitur nisi per phantasmata* », les connaissances

ne peuvent s'acquérir que par les images, avait déjà écrit Thomas d'Aquin, comme nous le révèle la préface. Et les trois cents photographies de Léonard von Matt vont nous apprendre Rome comme personne encore ne nous l'avait apprise. Mais il faut reconnaître qu'elles sont accompagnées d'un texte fort érudit. Jamais nous n'avions mieux saisi devant la silhouette à contre-jour et l'ombre portée que dessine sur le sol l'arc de Constantin, combien « plus qu'aucun autre monument de Rome, il constitue de ligne de démarcation entre deux époques ». Jamais l'escalier espagnol qui conduit à la Trinité des Monts ne nous avait paru si audacieux, ni rapide celui de l'Aracoeli. Jamais nous n'avions vu jaillir avec tant de grâce le dôme de Saint-Pierre à travers des palmiers et des cactées. Deux sbires à cheval trottent devant le tombeau de Cecilia Metella, et leur présence nous fait mieux comprendre que le Moyen Age guerrier en a fait une forteresse. Une petite fille qui se hausse en vain sur la pointe des pieds, pour atteindre le bénitier que portent des angelots plus grands qu'elle, nous en fait mesurer les monstrueuses proportions. Et la très douce Lucrèce Borgia, telle que nous l'a représentée Pinturicchio, la Sibylle énigmatique de Michel-Ange, la fille de Jethro qui penche son visage où Swann reconnaissait les traits d'Odette, et toutes les saintes énamourées qui savourent, la bouche ouverte, leurs extases, font régner la sensualité, la grâce et la tendresse de la femme sur la ville des empereurs pourprés et des pontifes à triple couronne.

Sous un format moins imposant, et avec des ambitions beaucoup plus modestes, l'album des « Guides Bleus » est lui aussi fort attrayant. Soixante-dix photographies nous invitent à leur tour au voyage à Rome avec une insistance d'autant plus tentante qu'elles sont présentées par Jean-Louis Vaudoyer. Grand amoureux de l'Italie, celui-ci nous sera un cicerone plein de verve et de fantaisie. Il nous fait monter avec lui dans le « Rome-Express » et dès l'arrivée à la nouvelle *stazione termini,* monument moins malencontreux que certains du siècle dernier, il nous promène à travers une Rome où tout Français se sent un peu chez lui, car c'est celle qui séduisit Poussin, Hubert Robert, Corot, et où à chaque coin de rue l'on rencontre le Président de Brosses, Chateaubriand, Stendhal et Paul-Louis Courier. Au plaisir que nous éprouvons à retrouver la villa Médicis et même l'église Saint-Louis des Français, nous découvrons qu'elles manquaient dans l'autre ouvrage.

ROMAIN CALVET.

(*Un volume relié toile, 466 pages, 300 photographies, 8 planches en couleurs. Prix : 6.000 francs*).

(*Un volume relié, 48 pages, 69 planches dont 8 en couleurs. Prix : 975 francs*).

MA VIE, par H. SCHLIEMANN, traduit de l'allemand par CLAIRE POUZIN (*Corréa*).

La vie étonnante d'Heinrich Schliemann, fils du pasteur d'un village de Mecklembourg devenu par hasard américain, qui grâce à son obstination, à son courage et aussi à la bienveillance du destin, réussit à faire fortune après avoir été commis d'épicerie, aurait pu n'être guère différente de celles de nombreux self made

men d'outre-Atlantique qui commencèrent par vendre des journaux ou cirer des bottes. Mais, dans son enfance, Schliemann avait nourri ses rêveries, non seulement de légendes germaniques, mais surtout des hauts-faits des héros de l'Iliade auxquels il accordait la même foi. Dès l'âge de huit ans, il concevait l'ambition de retrouver les ruines de Troie. « Le pic et la pelle, dit-il au début de son autobiographie, se forgeaient déjà dans le petit village d'Allemagne où s'écoulèrent les premières années de ma vie. « Et aussitôt que le commerce de l'indigo, du thé et du coton lui ont fourni une aisance suffisante, le voilà en route vers l'Orient pour accomplir le rêve de sa vie. Les paroles d'Homère avaient pour lui valeur d'Evangile. Aussi trouvera-t-il délicieux le pain sec mangé à Ithaque en invoquant la compagnie d'Ulysse et boira-t-il avec volupté l'eau du Scamandre, même si elle lui donne la fièvre. Et quelle émotion, lorsque de ses mains, il déterre des gobelets d'or, des cruches d'argent ! Après la campagne de fouilles sur la colline d'Hissarlik, il entreprend de nouvelles recherches à Mycènes et y découvre quinze cadavres recouverts de somptueuses parures d'or. Il s'agit bien pour lui des sépultures d'Agamemnon et de ses compagnons assassinés par Clytemnestre et son amant Egisthe. Ainsi, le but de Schliemann est atteint. Il a épousé une Grecque et ses enfants s'appellent Andromaque et Agamemnon. Et ses trésors, après les avoir disputés au gouvernement turc qui en voulait sa part, il les offre au roi des Hellènes : « pour remplir un musée qui sera le plus merveilleux du monde ».

L'œuvre de Schliemann n'a pas recueilli que des louanges enthousiastes. Barrès, au cours de son périple en Orient, a contemplé avec un mélancolique dédain les tranchées vides de Mycènes. « J'arrive, dit-il, pour que l'on me dise : M. Schliemann s'est bien amusé. M. Schliemann, soit, mais moi ? Le chercheur emporta la truffe ». Mais celui que l'auteur du *Voyage de Sparte* nommait l'heureux épicier allemand fut critiqué bien davantage par les savants que par les dilettantes. Les archéologues lui reprochèrent sévèrement ses excès d'imagination, sa foi dans les mythes d'Homère et surtout son inexpérience et ses méthodes de recherches qui s'avérèrent souvent destructrices. Quoi qu'il en soit, Schliemann a enrichi les musées grecs et allemands d'œuvres précieuses. Il a ouvert sur l'histoire de l'art des voies nouvelles, et il nous a prouvé par son acharnement à réaliser l'idéal de sa jeunesse, combien le rêve est indispensable à l'action.

ROMAIN CALVET.

(*Un volume*, 192 *pages*, 2 *hors-texte*. *Prix* : 480 *francs*).

CHATEAUX EN PERIGORD, par Jean Secret (*Delmas, édit.*).
PERIGORD, par André Maurois (*Albums des « Guides Bleus », Hachette, éd.*).
CHATEAUX ROYAUX DE FRANCE, par Ernest de Ganay (*Editions d'Histoire et d'Art*).

Le Périgord est-il un pays à découvrir, comme Jean Secret nous y invite dans une brève mais perspicace étude sur ses châteaux ? Il est en tous cas peu de régions qui soient plus typiquement françaises. Une très vieille terre, dont certains paysages d'eau et de

rochers ont je ne sais quelle allure préhistorique, les méandres calmes de ses rivières, ses frondaisons, ses fermes, un air de race et de terroir, un charme qu'analyse finement André Maurois. Cette terre n'a pas seulement gardé ses traditions paysannes, ses recettes culinaires, ses maisons anciennes. Elle a conservé un ensemble de châteaux qui permet au touriste et à l'amateur d'art un exaltant voyage moyennageux.

Ce sont des demeures de famille plus ou moins modifiées à travers les siècles, aimées, meurtries par l'histoire, fières de leurs blessures et, souvent, de leur pauvreté, mais si nobles, si émouvantes. Jean Secret en résume les caractéristiques : la couleur des murailles et des toits, la dissymétrie des plans, l'adaptation de l'architecture au paysage et le tempérament conservateur de ceux qui les ont bâties. Mais c'est en regardant les planches photographiques que nous retrouverons cette impression de rêve du passé que nous gardons encore d'un voyage en Périgord, dont « les châteaux, écrit Jean Secret, ne sont point décors exceptionnels, mais le cadre même de la vie et de l'histoire ».

Les châteaux royaux de France sont, au contraire, la splendeur du passé et l'orgueil de l'histoire. Les rois de France ont été de grands bâtisseurs : Blois, Chambord, Pau, Fontainebleau, Rambouillet, Versailles ont un éclat architectural égal à celui des cathédrales. Ernest de Ganay retrace l'histoire de treize de ces fastueux bâtiments. Son livre est un guide agréable. Ses nombreuses photographies utilisent quelquefois la lumière des projecteurs nocturnes dont une mode récente pare les vieux murs à la saison touristique.

S. P.

(*Châteaux en Périgord*, un vol. cartonné, 71 reproductions photographiques dont 8 en couleurs. Prix 1.490 frs).

(*Périgord*, un vol. cartonné, 32 pages, 62 reproductions dont 8 en couleurs. Prix 975 frs).

(*Châteaux royaux de France*, un vol. 160 pages, 115 illustrations. Prix : 1.800 frs).

ILES GRECQUES, introduction de M. Cranaki, photographies de Voula Papaïoannou (*Editions Clairefontaine*).

On ne se lasse pas de découvrir un pays, dans chacun des albums des Editions Clairefontaine, par ses images essentielles et par les textes de ses poètes et de ses penseurs. La confrontation des unes et des autres, page par page, dégage comme un mirage de beauté et de rêve dont le volume préfacé par Mimica Cranaki est un nouveau témoignage. L'art de Voula Papaïoannou mérite notre attention. Il part, certes, d'une matière particulièrement riche au point de vue photographique : la mer, les rochers, les murs peints à la chaux, la lumière sur un ciel tendu à force d'être profond. Mais il réussit à créer une sorte de matière plastique unique, une beauté simple et irradiante qui transcende le pittoresque, prétexte seulement de chacune des images. Rien n'y est transposé. Tout est présence directe. De même que si l'on raconte un voyage en Grèce, on tombe forcément dans l'anecdotique, et l'on s'aperçoit que l'on n'a rien dit de l'essentiel, indicible, et qui pourtant marque désormais profon-

dément le voyageur, de même Voula Papaïoannou n'a pas voulu raconter en images mais exprimer cet indicible des Iles grecques. Force est alors de constater, et ce livre en est l'occasion, la supériorité de l'image sur le mot. Son contenu est incontestablement plus abondant, sa plénitude manifeste, sa résonance plus directe, sa connaissance en profondeur plus immédiate. Mais comment expliquer que, sur un autre plan que celui de l'esprit, la vue d'un rayon de soleil sur l'eau gonflée du port de Poros aille plus loin que trois vers de Sophocle qui lui font face ? C'est ce *plus loin* que Voula Papaïoannou sait nous donner.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 88 reproductions en noir. Prix : 1980 francs*)

L'ŒIL.

Les revues d'art sont nos compagnons familiers, sur notre table de travail ou notre table de chevet. Chaque mois nous en attendons la parution comme on espère la rencontre à point nommé d'un ami. Et comme nous aimons un ami pour sa personnalité originale, nous aimons la personnalité d'une revue comme *L'Œil*. Sa présentation extérieure, son beau papier, ses reproductions en couleurs. Plus encore l'esprit qui l'anime. On n'y trouvera jamais des articles de vulgarisation générale, sans grand intérêt pour ceux qui se passionnent aux choses de l'art, par exemple sur les châteaux de la Loire ou sur Tintoret. Mais on y trouvera souvent des articles sur des sujets peu connus, excitants à l'esprit. Dans les derniers numéros de *L'Œil*, Henri Stern nous invite à découvrir la mosaïque juive de Bet-Alpha, synagogue du VI^e^ siècle, dont les sujets figuratifs n'étaient connus que par une monographie publiée à Jérusalem en 1932 ; Anil de Silva-Vigier nous révèle l'extraordinaire ville indienne de Pagan aux cinq mille temples, sur laquelle il n'existait à ce jour aucune documentation ; E. Coche de la Ferté, les sculptures de l'église arménienne d'Aghthamar, du X^e^ siècle, perdue dans une île du lac de Van, et dont la « couleur » romane est saisissante. Mais l'art vivant marque toujours les numéros de *L'Œil* de son essentielle présence : des articles sur Picabia « l'inventeur », par Gabrielle Buffet-Picabia, sur le peintre abstrait canadien Jean-Paul Riopelle, sur le musée d'art moderne Stedelijk d'Amsterdam, par Michel Seuphor, sur Francisco Borès, par Jean Grenier, sur Picasso par Roland Penrose et sur le style « De Stijl », d'où est sorti Mondrian et qui exerça son influence dans tous les domaines de l'art moderne.

P. G.

Dans un monde implacable, de fer et de feu, où la condition humaine est à chaque instant menacée, la voix des intellectuels est le recours solennel de la liberté.

De Budapest, les écrivains hongrois ont lancé un pathétique appel à l'humanité, à la solidarité des poètes et intellectuels de tous les pays. Cet appel ne peut rester sans échos aux « Cahiers du Sud ». Il ne s'agit plus ici de politique, mais de conscience. Des hommes prennent leurs pairs à témoins de leur droit imprescriptible à la liberté sans laquelle on ne saurait créer une œuvre ni donner un sens à la vie. Toutes les idéologies, tous les problèmes qui peuvent diviser les esprits doivent s'effacer devant cette exigence première. Tout en mesurant notre impuissance à les aider autrement, nous devons immédiatement, écartant toute diversion, nous rassembler autour des écrivains hongrois sans distinction aucune. Cette compassion fraternelle, nous tenons à la leur témoigner ici.

De Grèce, nous avons reçu une adresse des écrivains hellènes exprimant leur douloureuse surprise quand ils ont vu l'armée française rallier la base de Chypre et paraître renforcer une occupation qui les blesse. Point de comparaison possible. Mais nous comprenons leur émotion. Cette mesure temporaire, cette erreur peut-être, ne peut donner le change sur les sentiments que les intellectuels français ont à l'égard de la Grèce, leur seconde patrie. Et nous comptons bien que le bon sens de nos amis grecs ne permettra pas que soit altérée une sympathie séculaire.

AUX ORIGINES

DU

ROMAN PSYCHOLOGIQUE

RENE NELLI ET RENE LAVAUD

EXAMEN DU ROMAN DE JAUFRÉ

Selon M^me^ R. Lejeune [1], à Alphonse II seul (1152-1196) peuvent s'appliquer tous les éloges décernés par l'auteur du roman au « roi d'Aragon » (61-84 et 2.622-2.630). Elle en reporte donc la date, fixée par M. Brunel entre 1225 et 1228 (les éloges seraient adressés à Jacques I^er^ le Conquérant), aux environs de 1180. Une conséquence importante découle de cette nouvelle fixation : entre Chrétien de Troyes (production poétique de 1165 à 1190 environ) et l'auteur anonyme, devenant à peu près contemporains, il a pu y avoir des échanges. Ce n'est pas l'anonyme qui a imité Chrétien dans toutes les ressemblances découvertes entre *Perceval* et *Jaufré ;* c'est le contraire, notamment dans le passage de Perceval (2793-95) où paraît Keus « *trestoz desafublez* » et où le terme rare de Jaufré (124) *desenvoutz* est bien mal rendu. L'auteur de *Jaufré,* il est vrai, résume fort exactement l'affabulation du « Cligès » de Chrétien (7.609-12) et il a pu utiliser d'autres sujets de roman en version française sinon provençale, mais, en ce qui concerne les sujets bretons, le Midi de la France en a eu très tôt une connaissance étendue. Bon nombre de citations provençales font allusion à des légendes inconnues aux romans arthuriens français et il y a chez les troubadours (une statistique très précise dans l'article cité le prouve) un bien plus grand nombre d'allusions aux personnages bretons que chez les trouvères.

Mme Lejeune montre que les rois d'Aragon de la maison de Barcelone avaient une raison particulière de s'intéresser à la légende du Jaufré arthurien. N'avaient-ils pas comme

---

(1) *La date du roman de Jaufré,* in *Le moyen-âge, Bruxelles,* 1948, N^os^ 3-4, p. 273, n° 45).

ancêtre un « Guifré » ou « Jofré » le Poilu (formes catalanes de ce nom : Guifré, Guifred, Wifred, Jofré, Jofre, Xifré, Xifre), comte de Barcelone au IXe siècle, fondateur de la dynastie nationale de Catalogne et devenu très tôt un personnage de légende ? Cet intérêt dynastique explique qu'en Espagne, beaucoup plus qu'ailleurs, l'œuvre ait connu un tel succès. Enfin la femme d'Alphonse II, la reine Sanche, était la nièce d'un autre Jaufre (ou Geoffroi) de Bretagne, le troisième fils de Henri II d'Angleterre, qui fit de sa cour un rendez-vous des troubadours et des trouvères. Il semble avoir épousé la cause bretonne et il était « admirablement placé pour diffuser aussi bien au Nord qu'au Midi les légendes arthuriennes ». En écrivant les aventures de son héros, qu'il dit connaître par un breton (v. 87-88), l'auteur du roman « confond en un même personnage les ancêtres épiques, l'un réel, l'autre supposé, du roi et de la reine d'Aragon, ses protecteurs ».

Dans un second article tout récent et très étudié (2), Mme Lejeune reprend et fortifie sa thèse sur la date. Voici sa conclusion : « 1°) Le héros Jaufré est visiblement connu et il est fait *plusieurs* allusions au roman du même nom entre 1193 et 1210. — 2°) Ce fait n'offre rien d'exceptionnel : les héros arthuriens sont vivants en Italie et dans le Midi de la France dès 1150. — 3°) La dédicace du roman ne peut s'appliquer logiquement qu'à Alphonse II (né en 1152) dont les exploits de « jeune couronné » ont pu surprendre et qui est bien, vers 1180, le « roi d'Aragon triomphal ». — 4°) Les thèmes arthuriens reçoivent un traitement très particulier dans Jaufré. Episodes, caractères et même noms des héros sont indépendants de Chrétien de Troyes. Toute l'œuvre se présente, par rapport au maître champenois comme plus archaïque. Les ressemblances, de ce fait, ne sont pas automatiquement imputables à l'esprit d'imitation de l'auteur de Jaufré... Jaufré a pu s'inspirer de certaines œuvres de Chrétien, mais il a exercé une influence sur d'autres ».

●

On ne saurait trop louer le talent avec lequel le poète inconnu a composé ce roman. Ce n'est pas seulement pour venger l'honneur de la Reine que Jaufré, à partir de l'épisode VIII va poursuivre sa chevauchée, mais pour revoir le plus

(2) *Le roman de Jaufré source de Chrétien de Troyes ?*, Revue Belge de Philologie et d'Histoire, Bruxelles, t. XXXI, 1953, p. 717-747.

vite possible Brunissen dont entre temps il est tombé amoureux, et pour connaître aussi la cause du deuil extraordinaire auquel s'abandonnent six fois par jour les habitants de Monbrun. Un deuxième ressort romanesque s'introduit dans le roman au moment exact où le premier — la poursuite de Taulat — risquerait de nous lasser ou de perdre beaucoup de son intérêt. L'amour entre dans le jeu à partir du séjour de Jaufré à Monbrun et alors aussi, comme pour renforcer l'unité des épisodes qui vont suivre, cette ombre de mort qui plane partout, ce deuil collectif dont personne ne peut nous donner la raison. Le ressort proprement épique — le dévouement du vassal à sa reine, l'honneur « chevaleresque » — et le ressort passionnel sont ici conjugués selon le thème général que, dès le XVIII[e] siècle, Montesquieu avait signalé comme faisant le fond de tous les romans de chevalerie : « la galanterie fondée sur l'idée de l'amour, jointe à celle de force et de protection » (*Esprit des Lois*, L. XXVIII, ch. XXII). A vrai dire, ce n'est point absolument « pour amour » que Jaufré accomplit ses exploits, mais par vertu, par souci moral, par crainte de Dieu. Et c'est par là surtout que ce roman chevaleresque diffère des romans et nouvelles de caractère plus « mondain » (*Flamenca*, par exemple). Mais l'amour, s'il n'est pas ici la source de toutes les vertus, les exalte cependant et les accompagne toujours : il est *la récompense de la valeur*. La vertu (bonté, humilité, espoir en Dieu) et même les simples convenances [3], restent, dans cette œuvre qui ressemble parfois à un « enseignement », dans un rapport étroit avec l'idée d'amour.

Fauriel avait souligné fort justement que « les incidents les plus variés se groupent ici avec bonheur autour de l'aventure principale (la poursuite de Taulat), à laquelle ils aboutissent comme à leur terme et à leur but ». Il faut ajouter que, comme dans toute œuvre d'art finement pensée, il n'y a point ici de hasard, ou si l'on préfère, que le hasard y est *significatif*. Au livre VII (« dans les murs de Monbrun ») se trouve le nœud (et le centre) du poème : ce n'est point « hasard » si Jaufré est accueilli à Monbrun, s'il s'y éprend de la châtelaine, s'il est enfin malmené à cause de cette « désolation collective » à laquelle il ne veut pas prendre part et qu'il est pourtant le seul — sans le savoir — à pouvoir faire cesser. Il serait difficile de rêver unité plus serrée et d'un ordre plus subtil : les analogie fatidiques s'y attirent les unes les autres selon les lois de la fantaisie et de l'imaginaire, et la moindre action y éveille un monde de significations. Les deux motifs symétriques qui ouvrent et ferment le roman (un enchanteur de la cour, métamorphosé d'abord en une bête épouvantable, puis en un oiseau monstrueux, enlève le roi Artus, au grand

(3) Quand le poète nous prie d'écouter « un conte de bonne manière » (v. 1), il songe à la fois à la qualité de son récit et à sa bonne tenue morale.

désespoir des invités) sont fort beaux en eux-mêmes par leur surréalisme de rêve éveillé, leur *grotesque* décoratif. Mais si l'on tient absolument à les ramener à l'art traditionnel (non « classique » toutefois) on pourra faire remarquer qu'ils ressemblent fort à ces marges narratives, sans rapport direct avec le sujet, qui, dans les contes populaires Arabes et Occitans, ont pour but de faire passer les auditeurs du réel au merveilleux, puis de les ramener du merveilleux au réel, et de séparer, pour ainsi dire, le climat du conte de celui de la vie pratique. Il n'est pas impossible que l'auteur de Jaufré ait entendu beaucoup de contes populaires et c'est peut-être dans le Folklore qu'il a pris ce goût de la fantaisie et cette allure si libre que le rationalisme français a étouffé de très bonne heure, chez Chrétien de Troyes. Il voit le monde sous la catégorie du miracle immédiat, à fleur de réel. Presque tous les romanistes (Jeanroy, Brunel) ont découvert que ce poète ne croyait pas à ses fictions, qu'il n'était pas dupe de leur invraisemblance. Bien sûr. Mais il était certainement plus sensible à la beauté des mythes qu'il a inventés ou mis en œuvre que les critiques qui ont parlé de son art. Il n'hésite pas, par exemple, à symboliser l'influence que le Bien exerce sur ses personnages par la transformation physique qu'ils subissent, quand de vicieux ils deviennent bons, ou moins mauvais. Tel monstre d'horreur physique et d'horreur morale redevient un homme normal dès qu'il s'est repenti. N'est-ce point là de la vraie et profonde poésie-fiction ? Il a inventé, croyons-nous, le thème de la désolation collective. Ou, s'il l'a pris dans le folklore, il a du moins montré, en le choisissant, qu'il avait au plus haut point le sens de la poésie mythique, laquelle dégage un charme d'autant plus prenant qu'elle a été éprouvée par tout le groupe avant d'être clairement pensée par les individus. Le Moyen-Age, très « animique » très vibrant, entrait facilement dans ces délires collectifs. On en connaît des exemples dans le Folklore. En plein XVIII[e] siècle, les habitants de Lagny (près de Paris) manifestaient encore la même rage « socialisée » lorsqu'on leur demandait le *prix de l'orge*, et ils précipitaient le questionneur dans le bassin d'une fontaine parce que deux cents ans auparavant, un certain De Lorge avait mis leur ville à sac.. Le thème de la question « à ne pas poser », bien connu des Folkloristes, n'est pas plus gratuit que celui de la colère socialisée. Il correspond à une très vieille exigence de l'humanité primitive qui ne veut pas que le malheur soit *nommé*, surtout par un étranger, sans que l'indiscrétion soit rituellement châtiée. Nous ne saurions donc approuver pleinement A. Jeanroy lorsqu'il dit: « la fureur qui s'empare des vassaux de Mélian quand Jaufré les interroge sur la cause de ce deuil aux manifestations insolites ne reçoit pas l'ombre d'une explication... ». Certes, nous sommes ici dans l'irrationnel, mais dans un irrationnel qui *a pu* se manifester socialement — et qui, une fois qu'on l'a admis comme tel s'affirme comme très vraisemblable, non seulement

dans le schéma du roman — où il est d'ailleurs « expliqué » par le poète (v. 5138 et suiv.) mais même dans le *complexe sociologique*. La marge d'ombre, de mystère, qui demeure irréductible, c'est tout simplement: *la Poésie*. Quoi de plus poétique, considéré sous cet angle que le verger de Monbrun où les oiseaux consolent Brunissen par leurs chants ? Quoi de plus émouvant que ce thème de la « séparation » (qui anime tout le roman parce que le héros, toujours en chemin, *ne s'arrête jamais*), et qui atteint son intensité maxima à Montbrun quant, par l'effet d'un malentendu — à la fois idéal et réel: c'est-à-dire machiné en partie par les circonstances — le héros est contraint de fuir celle qu'il aime au moment où elle est toute prête à lui donner son cœur. *Invitum invita dimisit,* si l'on veut. Je doute, si l'on ne voit pas ici de la beauté, qu'on en découvre sincèrement dans la *Bérénice* de Racine, bien que la poésie n'y soit point tout à fait du même ordre. Comment souscrire au jugement de M. Brunel qui déclare que notre poète manque d'*élévation*, d'*émotion,* de poésie ? L'auteur inconnu de Jaufré est un de ceux qui pourraient aujourd'hui encore, renouveler sur quelques points les « procédés » de nos romanciers modernes et leur rouvrir les sources de la *poésie de roman.*

●

Les qualités psychologiques de *Jaufré,* en revanche, ont été reconnues par tous les romanistes (Fauriel, Jeanroy, Brunel). M. Brunel surtout y a noté « un raffinement dans l'analyse sentimentale qui ne s'était pas encore montré au même degré » (Cl. Brunel, I, XLV). Cette subtilité *profonde* en matière d'amour est d'autant plus méritoire que nous sommes à l'époque (fin du XII[e] siècle) où la passion « se cherche ». Elle se confond encore avec le désir, avec l'amitié (sens second du mot *amor*) : elle ne sait si elle doit régner sur le corps, sur l'âme, ou sur le corps mêlé à l'âme. Nous voyons Jaufré (v. 8219 et suiv.) répondre d'abord à Mélian qui lui demande s'il « aime » Brunissen, qu'il éprouve de l'estime, de l' « amitié » pour elle. Il faut que Mélian insiste, se fasse « comprendre », pour que Jaufré avoue qu'il l'aime d' « amour ». Il n'y a pas encore de mot en oc — ni en oïl — pour désigner la « passion ». L'amour est un chaos de sentiments. Matière privilégiée pour un romancier analyste ! Mais quel talent ne lui fallait-il pas pour la débrouiller et pour assouplir du même coup la langue dont il se servait ! En fait, il a fort bien réussi à suggérer que l'amour de Jaufré pour Brunissen est bien amour-passion, et même passion après « coup de foudre », et dans tous les cas, *tout autre chose* que l'amour de tête des « troubadours ».

Y a-t-il dans toute la littérature du Moyen-Age un personnage de jeune fille plus délicatement nuancé que cette charmante Brunissen ? Cruelle par respect des convenances, elle laisserait mourir Jaufré qu'elle adore plutôt que de se trahir aux yeux de ses vassaux ; naïve et rusée tout à la fois, capable de toutes les ruses, mais incapable de dissimuler sa passion quand les circonstances lui donneront à penser que son ami est mort, notre châtelaine a beau ressembler, par ce dernier trait surtout, à la Soredamor de Chrétien de Troyes, elle nous paraît infiniment plus émouvante du fait qu'elle se trouve mieux incarner qu'elle l'union de la faiblesse et de la force, et qu'elle représente pour Jaufré « l'amour qui peut donner la mort » (Jaufré ne respire, effectivement, qu'autant qu'elle l'aime !). Encore un de ces traits de grande et profonde poésie ; et qui savent s'accommoder du réalisme psychologique le plus exigeant, car enfin, il est probable que ce type de femme a bien existé au XIII[e] siècle : la grande dame trop soucieuse des convenances, trop bien élevée, mais brûlante aussi de passion et bien décidée à la satisfaire par ruse, finesse et maîtrise de soi.

Le personnage de Jaufré est sans doute moins complexe. C'est un jeune homme un peu naïf, plein de franchise et de simplicité, qui a le culte des valeurs morales : il est juste et il craint Dieu. A. Jeanroy, si sévère d'ordinaire pour les poètes d'oc, reconnaît que, si le cadre du roman de Jaufré est exactement celui du *Chevalier à la charrette,* « ce n'est qu'incidemment qu'Ivain, dans le *Chevalier au lion* et Perceval, dans le *Conte du Graal,* se font les défenseurs de la faiblesse opprimée. Aucun d'eux n'est comme Jaufré un redresseur de torts en quelque sorte professionnel. Jaufré, avant de se mesurer avec l'offenseur, lui offre toujours de se justifier, s'il le peut, et le met clairement dans son tort ; enfin, il proportionne le châtiment à la faute ». Le poète occitan a, sans nul doute, plus d'élévation morale que Chrétien de Troyes, et, par cela même, il transforme complètement le sens des fictions qu'il a pu lui emprunter (?).

En revanche, son héros est beaucoup moins « mystique » que ne le seront les chevaliers « célestiels » des romans cisterciens du Graal. C'est que notre redresseur de torts est aussi un fidèle de l' « amour provençal » : quand il prie sa dame, c'est « au nom d'Amour, de Dieu et de Merci », Dieu ne vient qu'au second rang. Brunissen, de même « prie Amour — *et puis Dieu* — d'apporter quelque adoucissement à son mal ». Et quand ils assistent ensemble à la messe, leur pensée n'est occupée que d'Amour : le poète le souligne lui-même : « c'est ainsi que l'un et l'autre ont entendu la messe ! » dit-il ironiquement au vers 7.709. Jaufré a beau se ressentir de ses origines « arthuriennes », il ne laisse pas de présenter tous les caractères du bon méditerranéen : sa patience

et son sang-froid nous émerveillent moins que la façon toute méridionale qu'il a de faire de l'ironie sur son propre sort et sur les mésaventures qui lui arrivent ; de prendre les choses du bon côté, de rire de bon cœur au spectacle de la bêtise humaine. Volontiers « blagueur », il ne résistera pas au plaisir d'intriguer un peu le pauvre Augier avant de lui rendre sa fille (v. 6.725 et suiv.).

C'est surtout à propos des faits et gestes de Jaufré que le poète manifeste le mieux son sens du comique. Il y a, en effet, dans ce roman, des scènes où le grotesque s'allie au poétique (notamment dans les « marges » initiale et terminale), et d'autres où il s'allie au réalisme psychologique. De ces dernières Jaufré est toujours le témoin ou l'acteur. Cela a été bien vu par P. Meyer. En dépit des réserves formulées par Jeanroy, nous pensons, nous aussi, « qu'on s'amuse à des scènes d'un irrésistible comique, à des tableaux esquissés en quelques traits de main de maître »... Certaines scènes — celle des *planhs,* notamment — sont, sans nul doute, des parodies. Les *planhs* correspondent à une ancienne coutume, attestée chez presque tous les peuples, selon laquelle il fallait se désoler, ou faire semblant, en prononçant de longs discours sur la tombe des morts. On a l'impression que le romancier a voulu étaler sa virtuosité dans ce genre funèbre et aussi nous égayer par le spectacle ridicule — ridicule au second degré, à la reflexion — de ces gens pleurant et célébrant en Jaufré un mort qui n'est pas mort...

Il n'en reste pas moins que cet épisode — et quelques autres, sont un peu longs. Et, en vérité, les seuls défauts graves du poème, ce sont les redites. Nous savons bien que la « récitation » exigeait que l'on répétât souvent — afin que l'auditeur pût suivre sans peine — les épisodes précédents, mais, en bien des cas, le poète aurait pu résumer plus brièvement ce qu'il tenait à nous remettre en mémoire : il est vraiment trop bavard. Dans la succession des aventures de Jaufré, les combats singuliers peuvent être jugés par le lecteur actuel trop nombreux et trop monotones. Il est vrai que leur nombre satisfaisait l'imagination des auditeurs : les chevaliers du XIII^e^ siècle ne rêvent que batailles et, surtout, qu'exploits individuels. Et, à y bien regarder, les péripéties de ces duels ont plus variés qu'il ne paraît d'abord. Maints incidents imprévus, coups d'audace, feintes et déconvenues s'y succèdent, qui devaient être appréciés par les connaisseurs, comme ils le seront dans les romans de cape et d'épée et comme le sont, à notre époque, les rounds d'un match de boxe ou les phases d'une compétition sportive. De là un attrait du roman de chevalerie sur lequel on n'était pas encore blasé...

Il ne faut pas chercher dans une œuvre de ce genre — et de cette époque — les « beautés » de style, c'est-à-dire l'art personnel de l'expression au sens où l'on entend aujourd'hui ces mots. Ce roman est du langage parlé, diffus : il faudrait l'entendre conter. Il est rythmé et rimé avec facilité, mais on ne sent presque jamais chez son auteur le désir de produire des effets expressifs *à partir du seul jeu verbal*. Les effets y sont d'un autre ordre et plus larges : de la véritable *poésie de roman*. On rencontre bien, de ci de là, de brèves notations, des instantanés illuminants : un clair de lune, une colline âpre et sombre ; et même parfois la *poésie d'art* : le jardin de Brunissen et les oiseaux qui y chantent... Mais ce à quoi le poète excelle surtout, c'est à nous restituer le *ton même des paroles échangées*, presque l'accent de la voix humaine. C'est par là qu'il fait vivre ses personnages tout près de nous, nous les rend familiers et inoubliables, nous les fait aimer. On garde longtemps dans l'oreille la résonance des mots que prononce Brunissen... Et il fallait bien, dès lors, que la versification — ou le « style » — ne vînt pas gêner l'évocation plus réelle que littéraire de ces héros encore mêlés à la vie. Il suffisait qu'on sentît seulement courir déjà à travers ces lignes octosyllabes — comme l'a écrit Paul Meyer — quelque chose de la verve de l'Arioste.

LE ROMAN DE JAUFRÉ

UN MARIAGE D'AMOUR (VERS 7125-7978)

(7125) Je vous parlerai plutôt de Brunissen qui sort du château en grand apparat, avec ses demoiselles et ses chevaliers. Le sénéchal marche devant. Elle le suit, montée sur un beau palefroi gris fer sur lequel c'est un plaisir de chevaucher : il va à l'amble et semble voler, avec aisance et grâce, tout droit et tranquillement. C'est à peine si l'on entend le bruit de ses fers. Elle est vêtue d'un élégant corsage de soie montant haut. Ses cheveux, fins et blonds, sont noués gracieusement d'un fil d'or. Elle a un beau visage plaisant où il n'y eut jamais d'artifices ; il est très pur naturellement et son éclat ne s'altère à aucun moment, pas plus le matin qu'au coucher ; on le voit plutôt s'accroître, resplendir et répandre de la lumière : en sont illuminés tous ceux qui marchent à côté d'elle. Elle a posé sur sa tête, pour se garantir de la chaleur, un chapeau de plumes de paon, et elle tient à la main une fleur splendide qui exhale une suave odeur. Et tout en chevauchant, elle songe : comment retiendra-t-elle Jaufré ? Comment lui fera-t-elle savoir son amour ? Quand elle sera près de lui, que lui dira-t-elle ? et comment va-t-il lui répondre ? « S'il me demande quelque chose, je lui répondrai tout de suite favorablement. Mais s'il se plaint que je l'aie gardé prisonnier, fait maltraiter par mes gens et menacé de la pendaison, de tout cela comment me défendrai-je ? Avec des mots flatteurs et aimables. On peut ainsi dompter tous les cœurs et s'il plaît à Dieu, je dompterai celui-ci, tant je lui dirai de choses agréables ». — Jaufré chevauche en sens inverse, tout à ses pensées lui aussi : il songe qu'il lui faudra beaucoup de temps pour s'attirer l'amour de Brunissen, et il ne croit pas possible qu'il advienne un jour que pour rien au monde elle le lui accorde. Elle est si belle, si richement

pourvue de qualités de cœur, de noblesse, et de biens terriens que pour un peu il va désespérer. Mais voici ce qui lui fait reprendre courage : il se dit qu'elle n'est pas sans merci puisqu'elle a toutes les vertus. « Elle ne pourra pas supporter de me voir mourir à cause de son amour — car je mourrai si je ne le possède — mais, s'il plaît à Dieu, elle aura pitié de moi ». Il y avait déjà longtemps qu'il marchait ainsi, sans penser à autre chose, quand il aperçut venir Brunissen. Le sénéchal prit les devants et arriva au galop devant Jaufré. « Seigneur, madame Brunissen est ici, tout à votre service. C'est pour vous faire plus d'honneur qu'elle est venue à notre rencontre. Elle a voulu vous accueillir ». Jaufré lui répondit : « Elle mérite mille mercis ». — Alors Brunissen s'approcha et lui fit un gentil salut. Jaufré la salua aussi courtoisement et, après elle, toute son escorte : chevaliers, dames et pucelles, dont la plupart étaient d'une grande beauté. Brunissen lui tendit la fleur. « Madame, dit-il, pour l'amour de vous (7200) je l'accepte puisque vous me l'offrez ». Ils chevauchent maintenant côte à côte, entourés de la foule des chevaliers, des damoiseaux, des pucelles et des bourgeois. Et cette foule était si épaisse qu'on ne pouvait y dire un mot sans être obligé de crier très fort. Jaufré en était très ennuyé, et Brunissen, je crois, plus encore de n'être pas en un lieu où ils eussent pu parler tranquillement de leur souci. Mais ils arrivèrent bientôt à Monbrun. Jaufré y fut accueilli en grande pompe. Puis Brunissen et ses barons l'emmenèrent dans la grand salle du haut où je crois qu'on ne vit jamais repas plus somptueusement préparé. Je n'ai pas le loisir de vous le décrire : vous avez maintenant mieux à entendre, c'est pourquoi je veux m'en abstenir. Quand ils eurent donc bien mangé, la conversation s'engagea. Jaufré conta comment il s'était enfui après avoir été tellement battu par eux et comment son haubert — et les draps — l'avaient si bien protégé qu'il ne fut nullement blessé. Il demanda des nouvelles du chevalier qui était venu le réveiller dans le verger et l'avait assailli par trois fois : Etait-il guéri ? pouvait-il guérir ? » Le sénéchal lui dit : « Il guérira, Seigneur, il n'y paraîtra plus. Mais, par la foi que je vous dois, sachez bien qu'avant lui il en était venu deux : Simon et moi : nos écus en portent témoignage. Chacun de nous vida les arçons et nous en eûmes les vêtements tout terreux. J'ai déclaré alors que vous traiteriez de même tous ceux de Monbrun l'un après l'autre, à moins que nous n'allions au verger tous ensemble vous saisir et vous emmener. Je crois qu'à ce moment-là, Seigneur, vous eûtes très peur ! » — « Oui, jamais

peur pareille, dit Jaufré, qu'ainsi Dieu me sauve et ma foi ! Je croyais que c'étaient des diables venus d'enfer qui m'avaient pris, quand j'aperçus tous ces chevaliers armés autour de moi. Mais quand ils m'eurent porté là-haut et que j'eus parlé à Madame et vu sa belle personne, il me fut avis que j'étais en paradis avec Dieu. Désormais, je ne craignis plus rien. Je vous dirai plutôt, sur ma foi, que, pourvu qu'elle me soutînt, rien ne pourrait, je crois, me nuire » — Brunissen a soupiré et a jeté sur Jaufré un regard si expressif et si doux qu'il descendit jusque dans son cœur. Quant à elle, le sang du cœur lui monta au visage et elle rougit. Tous deux étaient cruellement blessés d'un dard empenné par l'Amour. On ne le voit jamais venir et aucune armure ne peut lui résister tant son coup est subtil mais puissant à la fois. Il n'y a ni moelle ni os, veine ni nerf qui ne le sente. Il blesse, quand il lui plaît, si grièvement, avec une aimable douceur, qu'on ne s'aperçoit de rien et que l'on n'entend rien. Et cette blessure ne peut jamais être guérie que par celui qui l'a faite. Comment, alors, peut-il frapper et blesser quelqu'un puisqu'il faut ensuite qu'il le guérisse ? Je vous en dirai bien la raison : Je vous ai blessé, et vous, moi. Si tous deux nous pouvons nous guérir, nous serions fous de nous laisser mourir : chacun de nous est pressé, tant il a d'angoisse, de se guérir de son mal. Mais quand l'un des deux seulement a blessé l'autre, il y faut beaucoup plus de finesse. Le blessé doit chercher le moyen de frapper à son tour celui qui l'a frappé, sinon, rien ne saurait le guérir : Et je vous enseignerai comment il peut le faire : Qu'il soit de bon service, de conversation agréable ; humble, flatteur ; qu'il se garde des actes communs et vils et qu'il accomplisse autant de prouesses qu'il pourra ; qu'il se montre envers toutes gens d'humeur douce, affable et aimable, de façon à ce qu'on dise partout du bien de lui. Il évitera surtout de fâcher autrui, de commettre des indélicatesses, de se montrer arrogant et hautain (7300). Il sera généreux, quand il conviendra, selon ses moyens ; se conduira élégamment et gentiment ; s'abstiendra de tout commerce avec les gens grossiers. Mais qu'il se dévoue sans réserve — c'est là l'essentiel — à la personne qu'il veut blesser d'amour. Qu'il en dise du bien, quand il en aura l'occasion. Qu'il soit fidèle et sincère ; plein de gentillesse pour tous ceux qui pourraient le soutenir auprès d'elle. Qu'il aime et chérisse aussi ceux qui seraient à même de le desservir. Qu'il sache dissimuler ! Tels sont les dards de l'Amour qui blessent avec douceur et suavité, et c'est ainsi que l'on peut toucher l'être le plus dur et le forcer à aimer.

Tous deux alors sont frappés du même trait, et, pourvu qu'ils puissent se trouver ensemble, ils seront bientôt guéris, puisque chacun en a le vif désir

Au palais les conversations vont leur train. Chacun conte ce qui lui plaît. Mais Brunissen n'a d'yeux et d'oreilles que pour les exploits et les récits de Jaufré et ne s'intéresse à rien d'autre. Souvent elle gémit, soupire, tressaille, frissonne et pense mourir. Et, dans son cœur, elle se demande déjà quand elle pourra voir arriver le moment où il lui sera permis de le tenir dans ses bras. Jaufré, de son côté se consume et se meurt, tout brûlant d'ardeur amoureuse, quand il voit sa personne si riante et si gracieuse. Car déjà il dépérit de ne pas lui être uni. C'est dans ces sentiments qu'ils passèrent la journée.

Brunissen a fait préparer son lit. Elle ira dormir et se délasser, car la chaleur qu'il fait l'a un peu fatiguée. Elle s'approche de Jaufré et lui dit avec une grande douceur aimable : « Seigneur, vous avez liberté d'aller vous coucher. Dieu vous donne une bonne nuit et demain matin meilleur lever encore ! Je vais me reposer moi aussi. Mais j'ai grand peur que vous vous enfuyiez, cette nuit, quand nous dormirons tous, comme vous fîtes la dernière fois ». — « Certes, non, dit Jaufré — qu'aussi vrai Dieu et son saint m'assistent ! — Je resterais sept ans ici plutôt que de m'en aller sans votre congé et compte non tenu de votre volonté » — « A la bonne heure ! lui répondit Brunissen, je serai plus rassurée. » Rentrée dans ses appartements, elle fit recommander à ses gens de ne pas s'agiter, de ne faire ni bruit ni rumeur et de laisser Jaufré bien dormir en paix, comme un brave chevalier qui, croit-elle, en a grand besoin. On l'a fait coucher dans un lit somptueux et soigneusement préparé où il pourrait dormir délicieusement si Amour ne l'y venait assaillir. Mais sur Amour ne peuvent prévaloir les délices d'un bon sommeil. Autant vaudra que quelqu'un couche sur la paille, quand il vient le tourmenter. Et lui, il le tourmente si fort qu'il se retourne cent fois durant la nuit et qu'il ne remarque point si sa couche est dure ou molle. Et il ne reste guère tranquille en pensant à la beauté de Brunissen dont l'image en son cœur se fond, car ses moindres gestes, ses moindres paroles y demeurent écrits et scellés. Il se demande s'il pourra jamais trouver l'occasion de lui découvrir son cœur et l'amour qui le fait ainsi languir. Et après y avoir bien réfléchi, il ne voit pas d'autres moyen que de lui demander merci. Dès qu'il pourra la voir seule, voici ce qu'il lui dira :

« Madame, votre grande beauté, votre personne si gracieuse, vos yeux, votre bouche charmante, votre douce parole qui me descend dans le cœur, m'ont tellement bien pris, étreint et enlacé qu'il n'y a rien au monde dont vous m'ayez laissé la libre disposition. Tout est en votre puissance ! Mon cœur, mon savoir, ma raison, ma générosité, mon ardeur, ma joie et mon vouloir. Vous m'avez enlevé la possession de tout (7400). Ce que j'ai est plus à vous qu'à moi. Et si je vous avais dit là des paroles que l'on adresse seulement à Dieu, il ne devrait pas m'en tenir rigueur, car c'est lui qui vous a donné ce pouvoir sur moi. Mais, Dame courtoise, pour l'amour de Lui, qui vous a ainsi donné tant de valeur, de Prix, de beauté et d'esprit, vous devez avoir pitié de moi, puisque vous m'avez conquis, étroitement lié, capturé, au point que je ne puis plus rien entendre, ni prêter attention à rien, ni avoir quelque plaisir ou quelque joie sans votre amour. Que si je ne l'ai pas, je vous le dis tout de suite, j'en mourrai. Mais pour Dieu, belle dame vertueuse, ne veuillez pas que je meure à cause de vous. Vous n'avez aucune raison à déclarer ni à faire valoir suivant laquelle vous deviez me faire périr. Je vous aime, c'est tout mon tort. Et si c'est pour cela que vous voulez ma mort, m'est avis que vous ferez péché. Aucun droit ne vaut guère, je le sais, quand il s'agit de vous, puisque tout dépend de votre volonté ! Mais Merci devrait me secourir, cette Merci que je vous demande, belle dame courtoise... Je suis fou, je dis des folies quand je m'imagine obtenant déjà son amour. Comment oserais-je l'en requérir ? Je ne suis pas d'une telle valeur qu'il soit en moi bien placé. Elle est riche, elle a de grands biens et sa beauté n'a point d'égale. Il n'y a personne dans le monde qui, si elle lui donnait son amitié, ne se considérât comme comblé ! Ne suis-je donc pas vraiment insensé de croire que c'est à moi qu'elle la donnera ? Elle ne m'a jamais vu, elle ne sait pas qui je suis... Renonce à cet espoir ! Ce que tu souhaites ne saurait arriver jamais. Va-t-en ! et dès demain remets-toi en route ! — Hé Dieu ! Comment ai-je pu parler ainsi ? Je pensais toujours que j'allais mourir, quand je ne voyais pas sa courtoise personne ; je me plaignais, je pleurais tous les jours, et maintenant que je suis auprès d'elle, je m'en irais ! Je ne trouve pas cela très sage. Mais alors quelle décision prendre ? Quand je la vois, c'est alors que mon mal redouble, et mon tourment, et ma douleur. Jamais ce ne fut là vraiment Amour, mais c'est bien le pire mal qui soit au monde, qui me fait périr de mille manières, me met au supplice, me tient asservi, aussi bien quand je ne la vois pas que

quand je puis lui parler. Alors comment pourrai-je supporter cette épreuve ? Il me faudra l'endurer tout entière ou mourir... Mais je trouverai merci, j'en suis sûr. Elle m'a déjà fait si doux visage, elle m'a si bien servi et si grandement honoré, elle m'a si gentiment accueilli et offert son hospitalité, que je peux clairement reconnaître qu'elle a fait tout cela avec une arrière-pensée amoureuse, ainsi quand elle m'a donné la fleur. Ah ! je vois bien que je n'ai pas de bon sens ! Il en est de moi comme de ces fous : il arrive souvent que l'un d'eux, si quelque vertueuse dame lui accorde volontiers amitié serviable à cause de son bon comportement, s'imaginera qu'elle ait envie de son amour. Certes, il ne croit pas se tromper. Tout cela est folie pure, mais enfin il pense être aimé. Je puis voir en moi pareille erreur. Parce que celle-ci a tenu à me faire plaisir, à m'accueillir, à m'honorer avec courtoisie, je m'imagine assuré de son amour. Pourtant, par quels mérites, quelles prouesses, quelle beauté, quelle richesse — qui seraient en moi ou à moi — mériterai-je qu'elle m'aime ? Je n'en vois pas le chemin, sinon celui que suit, dit-on, l'Amour, qui ne s'attache pas au rang ou à la richesse. S'il en est ainsi, j'aurai cet amour, moi qui ne suis pas riche. Du moins je serai son ami sincère, non rebelle et sans aucune tromperie. Je la servirai de tout mon cœur » .... Il se lamenta ainsi toute la nuit, en proie à ce rêve angoissant ; et il ne put fermer l'œil ni dormir.

Brunissen gémit de même. Souvent elle pousse de profonds soupirs. Elle prie Amour — et puis Dieu — d'apporter quelque adoucissement à ce mal qui la torture plus que de raison. « Oui, dit-elle, c'est contre toute raison qu'Amour me met ainsi au supplice : en moi il ne lui manque rien pour son service : je fais tout ce qu'il m'ordonne ; j'aime celui qu'il veut que j'aime. Et puisque j'obéis à ses commandements, c'est, me semble-t-il, à grande injustice qu'il me fait mourir (7500). A grande injustice ? Non, à bon droit : je ne fais pas ce que je dois faire — Je le fais pourtant : n'aimé-je donc pas Jaufré ? Non, je ne l'aime pas, puisque je ne fais rien pour lui — pourquoi ? — de ce qu'il convient à une amante de faire. Je crois l'aimer parce que je me le dis ; mais je ne le montre guère. Il faut autre chose à l'Amour. Mes paroles ne valent pas un denier ! Mais si ! Mais non ! Je dis des folies et je m'attire l'inimitié d'Amour, car du moment que je lui ai promis d'aimer Jaufré et que je ne le fais pas, c'est indûment que je me plains de lui. S'il me tourmente et me tue, il aura raison et j'aurai tort. Ah ! Malheureuse ! Que ferai-je donc ? Si l'Amour

ne m'aide, je n'en sais rien. Je m'abandonne toute a son pouvoir. Je ferai ce qu'il m'ordonnera. Ce qu'il veut, c'est que j'offre mon amitié, mon cœur et ma personne à Jaufré, que je lui abandonne tout cela pour qu'il en fasse ce qu'il lui plaira, sans que j'aie rien à lui refuser. Voilà ce que doit faire une amie. Et je suis prête à le faire de bon cœur pourvu seulement qu'il trouve bon de m'en prier. Car Amour ne peut pas vouloir que ce soit moi qui aille le prier et le requérir. Ma gloire en serait toute abaissée. La dame doit conserver ce privilège que ce soit à l'homme de la supplier, et à elle de l'écouter. Si tel amour ne lui plaît pas, il ne faut pas qu'elle en entende la déclaration plus d'une fois, car elle ne doit pas faire concevoir au soupirant une espérance qu'elle n'a pas l'intention de satisfaire. Mais s'il lui plaît et a pour elle tant de valeur, qu'elle se fasse prier trois fois. Celui qui lui demande son amour ne se trouvera pas humilié d'avoir eu à la requérir par trois fois ; au contraire, il l'en estimera davantage. Car les hommes désirent plus ardemment et plus obstinément l'objet qui leur plaît, quand ils voient qu'ils ne peuvent pas l'avoir. Et s'ils l'obtiennent, ils le gardent mieux que celui qu'ils ont eu sans prière. Chose à bon marché n'est pas trop bonne. Aussi une dame qui donne son amour sans qu'il y ait eu vraie quête ne sera jamais aussi honorée que celle qu'il faut dûment prier. C'est pourquoi il est raisonnable que j'attende qu'il vienne me requérir... Mais s'il ne le fait pas ? Qu'en adviendra-t-il ? Me laisserai-je mourir ? Non, certes. Irai-je alors le solliciter moi-même ? Oui, par Dieu, plutôt que de me laisser mourir. Mais si j'y trouve le déshonneur ? Non, parce que c'est la violence d'Amour qui m'y contraint, car il peut agir sur moi avec cette force et je ne puis lui résister. Il veut faire éclater en moi sa puissance, sa souveraineté. Celui qui veut tirer quelque joie d'Amour doit observer ses commandements — qu'ils soient fous ou sages — et de toute façon faire à sa volonté, car il est le maître de tout. Beauté, Noblesse, Fortune ne peuvent rien contre lui quand il veut montrer son pouvoir : il donne à son gré la joie à l'un, à l'autre la peine. Il contraindra le riche à s'éprendre d'une femme de basse condition et la dame distinguée, de puissante et grande noblesse, d'un homme de vile extraction, pauvre d'avoir et d'humble lignée, tant il a de douceur, de bonté et de charme pour ceux à qui il s'attache. Il sait si bien attirer les cœurs par ses beaux semblants et par les joies qu'il procure que Naissance, Fortune et Raison ne peuvent lui tenir tête. Et donc, puisqu'il a tant de force, comment pourrais-je lui résister et ne pas faire

sa volonté ? — Je lui obéirai et il m'en saura gré. Avant que je souffre encore plus grande douleur, j'irai demander à Jaufré son amour et lui offrirai le mien en échange. Avec lui je m'expliquerai ainsi : « Seigneur Jaufré, je vous le déclare ici : je fais de vous mon seigneur et mon ami. Sur mon désir d'amour, sur mon attachement d'amante, je vous donne toute seigneurie. Vous ne devez pas moins m'estimer parce que je suis venue à vous la première (7600) : c'est la puissance de l'Amour qui me pousse à agir ainsi, l'amour qui fit Floris tant aimer Blanchefleur — lui qui était fils de roi — et le força à quitter pour elle sa religion ; qui fit paraître Tristan fou dans sa grande passion pour Yseut, et le sépara de son oncle, tandis qu'elle mourait de cet amour. Pareil amour me transporte que celui qu'éprouvait Fénice qui se fit ensevelir comme morte par Cligès, qu'elle aima par la suite longtemps après. Jamais Byblis, amoureuse de son frère — vous l'avez souvent entendu conter — ne fut plus délirante d'amour que je ne le suis à cause de vous, ni plus égarée. Didon, non plus, qui mourut d'un coup d'épée qu'elle se donna au cœur, pour Enée qui fuyait son amitié et son royaume. Ainsi, Amour m'a surprise et conquise de telle façon que je ne sais plus quelle voie suivre, ni vous dire avec des mots le quart de la douleur que j'endure pour l'amour de vous » — Malheureuse ! J'ai perdu l'esprit, de m'être jamais laissée aller à d'aussi folles pensées. Comment pourrai-je lui dire tout cela ? Je dois plutôt me laisser mourir que de prononcer des paroles si impudentes et faire ce qu'aucune femme ne fit jamais. Non ! Je ne veux pas être la première dont on dise qu'elle a fait des avances à un homme, ni donner pareil exemple aux autres. Alors que faire ? Me laisser mourir, puisque je ne peux plus supporter mon tourment. J'ai encore bien peu souffert : j'aurais bien du mal à cacher mes sentiments trois mois, deux mois, un seul, me semble-t-il, puisque je ne puis les celer une seule nuit. Il m'est absolument impossible de dissimuler que le mal cruel qui me vient d'amour me presse si rigoureusement que j'en meurs. Et s'il augmente en moi dans la même proportion qu'il a soudain commencé, je ne l'aurai que trop caché, pour mon dommage. Hé bien ! Je ne le cacherai plus ! Car celui qui, dans son grand malheur, ne cherche pas un secours, s'il le peut trouver quelque part, tout le monde doit l'en estimer moins. Alors que j'ai près de moi bon remède, naturel et sûr, qui pourrait me guérir vite de mon mal, je suis bien folle si je me laisse mourir ! Irai-je le requérir ou non ? De ces deux alternatives je choisirai la meilleure, si je sais bien

choisir. Je prie Dieu qu'il m'éclaire ! Faire cette démarche, je sais que c'est déshonneur. Pourtant non ! C'est Amour qui m'y contraint, lui qui est le maître de toutes choses : il n'y aura donc pas pour moi de déshonneur à lui obéir : car celui qui en Amour montre trop de bon sens n'aime jamais aussi parfaitement que celui qui sait parfois faire des folies. C'est pourquoi, si je puis voir le jour paraître, j'irai aussitôt lui déclarer mon cœur, quoi qu'il doive m'en advenir. »

Voilà donc ce qu'elle a décidé après y avoir beaucoup pensé toute la nuit. Et le matin, dès que le jour paraît, elle s'habille et se chausse, entre dans la grand salle, fait lever ses suivantes qui préparent en hâte le déjeuner de façon que rien n'y manque, puis elle va prier à l'église. Jaufré se dispose à se lever aussi. Sa joie s'est accrue en reconnaissant le doux son de voix de Brunissen. Le sénéchal et cent autres barons sont venus l'aider à se vêtir, dès qu'il s'en est mis en peine. Sitôt vêtu et chaussé, et après avoir baigné ses mains et son visage, il va écouter la messe. En le voyant entrer, Brunissen est si enflammée d'amour qu'elle se dresse aussitôt : peu s'en faut qu'elle ne coure à lui. C'est la crainte des médisants qui, à grand peine, l'a retenue. Mais elle change de couleur . le sang de son cœur lui monte au visage et alors, si on la regarde bien, on voit que Dieu l'a faite merveilleusement. Elle avait le mince trait de ses sourcils (7700) noir, fin et délicat, d'un beau dessin naturel : ils n'avaient été ni épilés ni rasés. Jaufré fut si troublé à sa vue qu'il ne sait plus ce qu'au juste il lui dira. Mais il pense seulement que tarde trop à venir le moment de pouvoir lui ouvrir son cœur. Et il pousse souvent de profonds soupirs. C'est ainsi que l'un et l'autre ont entendu la messe ! Brunissen sort avec ses suivantes ; Jaufré aussi, de son côté. Puis, tous ensemble font le chemin, pleins de joie, d'allégresse et de gaieté ; et ils montent au palais où a commencé aussitôt leur galant entretien.

Jaufré, en seigneur courtois, alla s'asseoir près de Brunissen, et en occupant cette place, il ne pouvait pas lui faire plus de plaisir. Mais il était si ému que tout ce qu'il avait médité de lui dire, la nuit dernière, il l'avait oublié. Le voilà tout changé, Amour lui a ôté la hardiesse qu'il lui donnait habituellement en d'autres lieux, accrue et doublée. Brunissen l'a si bien conquis et tellement affolé qu'il ne sait plus comment s'y prendre pour se déclarer, et qu'il ne peut lui expliquer sa passion avec des mots. Il a toujours peur de faillir et il n'ose pas lui parler de son cœur. Il resta

ainsi un long moment. Brunissen fut contrariée parce qu'il ne la pria pas le premier, et quand elle vit qu'il n'en serait pas autrement, Amour lui donna du courage : c'est lui qui veut lui inspirer assez d'assurance pour qu'elle parle en premier lieu. Gentille et douce, elle lui dit : « Seigneur Jaufré, votre venue nous a comblés de bonheur ; elle nous a ôté peine et souci, rendu la joie et le plaisir. Nous avons beaucoup gagné grâce à vous. Bénis soient la terre où vous êtes né, le roi Artus qui vous a envoyé ici, et votre amie là où elle est ». — « Oui, dit-il, quand j'en aurai une. Pour le moment, je vous le dis sans mentir : je n'en ai pas ». — « Il n'est pas du tout croyable, lui répondit-elle, qu'avec toutes vos prouesses et vos vertus, vous n'ayez pas fidèle amie. » — « Elle m'a, mais je ne l'ai point, Madame ; car elle n'est pas du tout mienne. Et je ne la dirai pas telle avant que cela soit vraiment. » — « Et sait-elle que vous êtes sien ? » — « Je ne sais, Madame — qu'ainsi Dieu m'aide ! — elle ne l'a point appris par moi, si elle ne s'en est pas aperçue elle-même. » — « On ne peut là-dessus rien lui reprocher. Si vous ne voulez pas lui montrer votre mal — que vous dites si douloureux — et si vous en mourez, à qui la faute ? Pas à elle, assurément, mais à vous. Qui a besoin du feu le prend avec les doigts ! » « C'est vrai, Madame, mais la noblesse qui est en elle me rend timide, si bien que je n'ose la prier d'amour. Il n'y a pas d'empereur au monde qui ne fût honoré de l'obtenir, tant elle a de beauté et de charme, tant elle est bien née et riche. » — « C'est folie ce que je vous entends dire : que les rois et les empereurs ont plus de droits, en Amour, que n'importe quelle personne courtoise. Amour ne considère pas la richesse. La valeur, les bonnes vertus — pour ceux qui peuvent les posséder — ont plus de puissance, en amour, que la fortune, les terres et la naissance. Il y a beaucoup d'hommes de haute lignée qui ne valent pas un faix de paille, et tel qui est riche : une maille. Ne tenez donc pas votre cœur caché, vous feriez une folie. Vous avez tant de mérite et de valeur que toute dame — quelle qu'elle soit — ne peut que vous accorder son amour et il convient assurément qu'elle vous fasse bon accueil. » — « Madame, merci à vous, puisqu'il vous plaît de dire tant de bien de moi et de me décerner tant d'éloges. C'est un effet de votre grande courtoisie. S'il vous plaît aussi de bien vouloir soutenir ma cause — je sais que vous en avez le pouvoir — auprès de celle qui me tient sous sa loi, qui m'a sous sa dépendance absolue, et qui peut me faire mourir ou vivre, vous aurez gagné mon dévoûment sans réserve » (7800) — « Seigneur, il est avantageux de

vous gagner à soi. Et je n'y manquerai pas, en rien que je puisse dire ou faire » — Jaufré se prit à soupirer du plus profond du cœur, et il ajouta : « Madame, je vous en prie par Amitié, par Dieu et par Merci : accueillez-moi, grâce à eux, en bonne foi afin de me secourir loyalement et sans nulle tromperie » — « Seigneur, lui répondit-elle, je vous promets, par le Dieu qui est venu sur terre recevoir pour nous blessure au flanc, que, si je le puis, je mènerai votre affaire à bonne fin, que je m'en entremettrai en toute loyauté et que je m'y emploierai de toutes mes forces : vous ne devez nullement en douter. » — « Désormais, Madame, je vous crois. Et ne me tenez pas, s'il vous plaît, pour fâcheux si je vous déclare bien fort ceci : que jamais paroles semblables à celles que je vais vous dire, Madame, n'ont franchi la gorge et les lèvres d'un amant, qu'il fût fol ou sage ; que cette amour m'est si chère que pour elle je me laisserais plutôt écorcher. Et voici ce que désormais je ne dois pas celer : vous êtes celle que j'ai désirée, vous êtes ma mort et ma vie et pouvez à coup sûr me donner l'une ou l'autre ; vous êtes celle que sans mensonge j'aime, crois, crains et invoque. Vous êtes ma joie, mon allégresse, toute ma pensée, mon délice et mon soulas. Par vous j'ai consolation quand je suis triste. Vous êtes celle qui peut m'aider et, si elle le veut, me faire déchoir : vous êtes celle dont je me réclame, celle pour qui je brûle, celle dont je me loue, celle qui tient la clé de tout mon mal, de tout mon bien. Vous êtes celle — aussi vrai Dieu me sauve ! — qui peut me rendre lâche comme un renard ou plein de courage, à son gré ; me changer en homme avisé ou en sot ».

Brunissen a ce qu'elle voulait. De ce qu'elle désire le plus au monde et dont elle est si dolente, de ce qui est souvent la cause de ses plaintes et de ses soupirs, elle se fait enfin surabondamment prier : c'est ainsi qu'elle sait dissimuler avec grâce ! Elle éprouve un immense bonheur à entendre les paroles de Jaufré, mais elle lui répond avec un calme parfait: « Seigneur, vous savez bien railler et tourner les choses en de jolies phrases aimables : ce que vous venez de me dire, c'est un pur compliment. Car je n'ai jamais eu autant de pouvoir sur vous que vous le dites, ni le quart — qu'aussi vrai Dieu me donne félicité ! » « Dame, sans mentir, vous en avez pourtant mille fois plus que je ne saurais dire » — « Il est facile d'essayer. Car si vous me voulez aimer sincèrement, comme vous le prétendez, vous avez trouvé ici qui vous aimera loyalement et sans duperie. Mais je demeure

en doute sur un point – et j'ai de bonnes raisons pour cela : — il s'agit d'un bien vilain défaut qui s'est répandu en ce monde, par quoi Courtoisie s'en va et Amour s'anéantit : Tel dit qu'il aime et il ment. Il fait semblant d'aimer, mais en lui manque la réalité de l'amour. Il n'y a pas trois ou quatre amants sur terre qui aiment de cœur comme ils le disent et s'en donnent l'apparence. C'est pourquoi, si je le puis, je veillerai à ne jamais accorder mon amour à un homme, qu'il ne m'ait juré, pour le bien et pour le mal, de ne jamais me quitter pour une autre ». Jaufré lui répondit : « Madame, je sais que vous avez raison, et tout ce que vous dites est bien vrai. Les orgueilleux, les mal appris, les hypocrites menteurs, les outrecuidants font périr l'Amour avec leurs façon d'aimer. Aussi les dames se méfient-elles de Lui et elles ne sont nullement blâmables. Le malaise où elles sont est dû à ceux qui exercent leurs tromperies envers elles, grâce à quoi le dommage retombe sur les amants loyaux. Puisqu'il vous plaît que je m'engage, votre bouche ne dira, votre cœur ne pensera, aucune convention à laquelle je doive souscrire, que je n'y souscrive plutôt trois fois qu'une à l'heure que vous voudrez (7900), et plus sincèrement encore que je ne sais le dire ». « Alors, dit Brunissen, je vous tiendrai pour mon ami et pour mon seigneur et vous aurez mon amour. Voici quelle est la convention : je veux que vous me preniez pour femme. Vous pourrez ainsi plus loyalement faire de moi ce que vous désirerez, et aller et venir ici avec moins de gêne, sans que vous le reprochent comme une faute les médisants importuns qui sont envieux à l'égard des amours et font que maintes à tort se désunissent. Mais la nôtre ne se rompra qu'à la mort. C'est Dieu qui l'a établie, elle ne doit donc pas être brisée. Et s'il vous plaît de vouloir conclure avec moi bien franchement un tel accord entre les mains du bon roi Artus, je ne vous en demanderai pas plus. Car il tient les pucelles sous sa protection et si quelqu'un leur fait du mal, il ne considère ni l'heure ni le terme ni la saison, de celui-là il tire toujours la juste punition — il ne sera vraiment ni si redoutable ni si vaillant qu'il l'évite — pourvu que lui-même en ait le pouvoir. Et quand il ne peut y parvenir, il le fait poursuivre par les valeureux chevaliers de la Table-Ronde. C'est ainsi qu'il vient en aide aux pucelles et aux dames, et qu'aucune d'elles, dans son royaume, en paix ou en guerre, ne peut subir de tort, tant qu'elle est sous sa puissance, d'où qu'elle vienne et où qu'elle aille ». Jaufré, après l'avoir écoutée dit dans un profond soupir : « Qu'ainsi Dieu m'aide ! Ces conditions,

Madame, me sont si légères, si douces, si aimables, si charmantes qu'il me sera dorénavant difficile d'être heureux ou d'avoir la moindre joie ou de prendre repos et plaisir, ou la nuit ou le jour, tant que tout ne sera pas fait comme vous le prescrivez, puisque c'est là votre volonté ». Brunissen lui dit : « Vous le voulez donc ainsi ? » « Oui, Madame, de toute ma volonté. Je ne fis jamais rien plus joyeusement ni d'aussi bon cœur, par ma foi ». « Je vous fais donc seigneur de ma personne et de tout ce que je possède de richesses, de vassaux, de fiefs. Je vous donne seigneurie sur tout». — « Dame, je veux que vous soyez à moi, mais rien d'autre. Ne considérez pas comme un trait d'orgueil que je ne veuille pas accepter votre richesse. Je ne suis pas venu ici par convoitise de biens, de terres ou d'argent, mais simplement pour votre amour auquel je tiens plus — ainsi Dieu m'aide ! — qu'à la possession du monde entier. Je prendrai la terre en garde et défendrai vos hommes contre la guerre, de tout mon courage et de toutes mes forces ». « C'est folie, dit Brunissen, si l'on veut demander davantage, ainsi Dieu m'assiste ! » Ils se sont mis tous deux pleinement d'accord. Brunissen dit à Jaufré qu'elle parlera à ses vassaux et qu'elle leur rapportera ses propositions, habilement, sans montrer le moins du monde que son désir soit de les accepter. Après quoi elle appelle son sénéchal et lui ordonne, si le dîner est prêt, de le faire annoncer pour que ceux qui ont envie de manger s'en viennent à table. Il répond que ce sera fait aussitôt (7978).

(Texte provençal de M. Clovis Brunel — modifié sur quelques points par René Lavaud — dans « *Jaufré, roman arthurien du* XIIIe *siècle en vers provençaux,* publié par Clovis Brunel. Société des anciens textes français, 25, rue de Tournon, Paris, 1943 (2 volumes).

EXAMEN DU ROMAN DE FLAMENCA

Nous adoptons l'opinion d'Alfred Jeanroy qui tout récemment [1] a conclu, sur la date de composition et sur l'auteur : le roman de *Flamenca* « fut écrit en Rouergue vers 1240-50, par un clerc lettré... qui était probablement attaché à la famille de Roquefeuille ». Que ce clerc se soit désigné lui-même sous le nom d'un certain Bernardet, dont il parle dans un passage assez mystérieux (1.732-36), c'est possible. Dès 1921, Debenedetti [2] paraît avoir démontré qu'il y avait quelque rapport avec l'abbaye bénédictine de Nant, au diocèse de Rodez (auj. : Nant-d'Aveyron, près de Milhau), non loin de la seigneurie d'Alga, fréquentée par « Bernardet » et par l'auteur.

Cet auteur ayant écrit entre 1240 et 1250, pourquoi a-t-il situé son récit dans la période de quatre années qui a pour année principale 1234, avec Pâques au 23 Avril et la Saint-Barnabé retardée au 18 Juin ? Nous ne pensons pas qu'il ait consulté un ancien calendrier ou un comput (2.575-6), pour y faire choix arbitrairement de cette année singulière. En dehors des solennités religieuses, tel ou tel événement de son récit ne pouvait-il trouver place qu'en 1234 ? Mais le ou lesquels ? Peut-être aussi l'auteur ayant lui-même vu personnellement s'écouler deux années de ce type, 1223 et 1234, à onze ans de distance, a-t-il voulu conserver le souvenir de la seconde — 1234 — en même temps qu'un témoignage de sa connaissance des rites [3].

Parmi les personnages du roman figure le comte Gui de Nemours, père de Flamenca. Selon Ch. Grimm, il s'agirait du comte de Namur, en *Flandres*. Il est assez surprenant que les messagers envoyés par Gui de Nemours pour inviter aux

---

(1) *Histoire sommaire de la poésie occitane*, 1945 ; p. 96, note 18.

(2) S. Debenedetti, Flamenca, *opusculi di filologia romanza*, I, Turin, 1921. — C. rendu critique de Jeanroy, *Romania*, XLVIII, p. 149-51.

(3) Il ne manque pas, par exemple, de souligner la coïncidence de la Saint-Barnabé rapportée avec un Dimanche et son caractère de « petite fête », 5.084-90.

noces de sa fille [4] semblent n'avoir porté d'invitations qu'aux lointains Flamands — *en tot Flandris* (144). Quoi de plus naturel, dit Ch. Grimm, si Gui de *Namur* invitait ses voisins ? D'autre part, il constate, après A. Dauzat, que *Nemurs* rime avec *escurs* (7.035-6), donc que l'U s'y prononce ü, ce qui est naturel dans Namur non dans Nemours (Nemos, Nemous, dans les documents d'archives). — Mais ces deux difficultés nous semblent plus apparentes que réelles. Les Flandres peuvent être mentionnées comme étant la limite de la « tournée » des messagers qui a duré sept jours [5]. La prononciation Nemür a pu être particulière à l'auteur et aux gens de sa province: ces variantes ne sont pas rares [6] (Dans l'hypothèse de Ch. Grimm, l'*a* de Namur n'aurait-il pas été altéré en *e* ?). Enfin et surtout, contre cette opinion proteste l'itinéraire que doit naturellement suivre le roi de France invité à se rendre à Bourbon *dreg per Nemurs* (372), c'est-à-dire par Fontainebleau, Nemours, Montargis, Gien et Nevers. Telle a toujours été la route du Bourbonnais (aujourd'hui Nationale 7). Pourquoi le roi ferait-il un invraisemblable et double crochet (aller et retour) par Namur ?

Flamenca, roman de mœurs, est-elle aussi un roman historique ? Il y aurait alors à le soutenir, comme l'a essayé Ch. Grimm. Sans doute, plus de trente personnages y portent un nom historique. Mais c'est par une fiction de l'auteur. On ne doit ni ne peut les identifier avec ceux du même nom ayant réellement vécu. « Les dits trente personnages apparaissent, de par la chronologie, comme ayant été dans la rigoureuse impossibilité de jouter entre eux dans les mêmes tournois, de se trouver tous réunis en quelque occasion que ce fût, au cours de tout le XIII[e] siècle » [7]. Il n'est pas impossible, cependant, que l'Archambaut imaginaire ait emprunté quelques traits à l'un ou l'autre des Archambaut historiques, Archambaut VI, par exemple ; que Guillaume de Nevers soit la copie, sans doute bien infidèle, d'un « Nevers » de la branche cadette, puisque, vers cette époque, il n'y en avait point de ce nom dans la branche aînée; qu'une mal mariée telle que Flamenca ait bel et bien existé sous les espèces de quelque jeune et jolie seigneuresse. On sait que, comme Flamenca, l'épouse d'un Archambaut fut enfermée par son mari jaloux durant trois ans (1191-1194). Et peut-être fit-on sur lui des

---

(4) *La Flamande,* dit Grimm (Etude sur le roman de Flamenca, Paris, 1939 ; p 34. Nous n'en croyons rien. « Flamenco » s'est conservé dans notre patois où il sert à désigner la femme sensuelle et d'une conduite désordonnée » (G. Azaïs, *les Troubadours de Béziers,* Béziers, 1859 ; p. 60).

(5) Peut-être faut-il lire, au vers 142, *qu en tot païs,* s'agissant de la France de 1234.

(6) On a aujourd'hui *flour* (anc. flor) et *flur, flouri* et *fluri* (Mistral), *velours, velous* (anc. velos) et *velut* (Nice), *autour* (anc. autor) et *autura* « colline », etc.

(7) G. Millardet, *le roman de Flamenca,* Paris, Boivin (Revue des Cours et Conférences), 1936 ; p. 21

« chansons » comme en en fera sur l'Archambaut du roman (1.173-76). Mais rien ne nous dit qu'elle ait été mêlée aux épisodes rapportés par le poète. Il est évident qu'il a dû prendre toutes libertés avec ses modèles possibles et aussi s'imposer par prudence de ne point faire d'allusion trop directes à leurs aventures ou mésaventures.

●

L'action — ou plutôt le schéma de l'action — est emprunté à un *castia-gilos* (châtiment du jaloux), thème sûrement d'origine populaire qui, sans constituer un genre au sens formel du mot, est représenté en Occitanie, par le *Castia-Gilos* de R. Vidal de Besalu, la *Nouvelle du Perroquet* d'Arnaud de Carcassès, et ce roman-ci, non seulement beaucoup plus important que les deux autres poèmes par ses dimensions, mais bien supérieur en valeur humaine et littéraire. C'est une « Ecole des jaloux » ou des maris. Les principes, la leçon qui s'en dégagent, rentrent dans le cadre général de la singulière morale érotique du XIII^e^ siècle qui exigeait qu'on laissât les femmes libres d'agréer ou de repousser les hommages de leurs soupirants. On pourrait dire de ces *castia-gilos* ce que J.-J. Rousseau dira beaucoup plus tard de la comédie de Molière que, pour mieux châtier, en riant, une faute moins grave, ils n'hésitent pas à glorifier un péché beaucoup plus vilain. Ainsi Flamenca, pour punir son mari de s'être montré trop jaloux, va le tromper effectivement. Elle s'en fait du reste un mérite et une sorte de « vertu ». Elle pense de très bonne foi qu'elle manquerait à son devoir de femme bien née, à « Prix », à « Valeur », si elle n'accordait point ses faveurs au beau chevalier qui est venu la délivrer du jaloux. Elle se félicite — et elle félicite Guillaume — du bon tour qu'ils ont joué ensemble au mari, comme s'ils avaient accompli là une action d'éclat. C'étaient les mœurs de l'époque : il faut les prendre comme elles sont.

L'originalité du poète a consisté surtout à renouveler les circonstances du conte traditionnel. Si le stratagème du souterrain est emprunté peut-être au roman « des Sept Sages » (c'est par un souterrain tout semblable que nos deux amants se rejoindront dans les bains de Bourbon-l'Archambaut), le rendez-vous à l'église, la longue conversation qu'ils y ont à la messe, à raison d'un mot par dimanche et jours de fête, semblent bien de l'invention du romancier occitan, du moins l'application qu'il en fait, car on dirait qu'il a voulu tenir la gageure de mettre en action le début de la célèbre chanson de Peire Rogier: *Ailas que plangz* ? Voici, en effet, les premiers vers de cette chanson, sorte de dialogue fictif du poète avec lui-même :

Ailas ! — Que plangz ? Ja tem morir
— Que as ? — Am — E trop ? ieu hoc, tan
que'n muer — Mors ? — Oc — Non potz guerir ?
— ieu no... etc.

Et voici, dans l'ordre, les mots échangés par les amants : *Ailas ! — Que plans ? — Mor mi — De que ? — D'amor...* etc... Quand Flamenca et ses donzelles, cherchant un mot bref et significatif à donner en réponse à Guillaume, repassent l'ensemble harmonieux que forment tous les mots précédemment utilisés, « Ecoutez si cela va bien ensemble », dit Alis, et elle répète les sept mots : *Ailas ! que planhs ? Mor mi — De que ?* comme si elle avait conscience de reconstituer un octosyllabe déjà entendu.

●

Pour le lecteur moderne ce dialogue profane qui, chaque dimanche, tient lieu de messe aux deux amants, dans l'église même où ils ne devraient penser qu'à Dieu, ne laisse pas d'avoir un caractère fort impie. Cette longue patience amoureuse, ce mensonge qui s'étend sur trois mois dans le cadre le plus sacré qu'on puisse trouver, et surtout le serment sophistiqué que Flamenca fera plus tard à son mari pour le mettre en confiance, tout cela ne témoigne pas de la part des deux personnages — donc de l'auteur — d'un bien grand respect pour la Religion. Sans doute le Moyen-Age occitanien avait sur ce point là des conceptions très différentes des nôtres. Un amant n'hésitait pas, on le sait, à demander à Dieu l'accomplissement de son désir le plus profane, le plus « coupable ». On trouve chez les troubadours mille exemples de cas ou, bien loin de rougir de leur passion, amants et amantes prennent Dieu à témoin de l'excellence naturelle de l'Amour. C'est à l'église d'ailleurs, que les jeunes hommes et les jeunes dames pouvaient le plus aisément, au début d'une liaison, échanger leurs premières œillades. Il est vrai. Mais nulle part, dans toute la littérature d'oc, on ne voit s'étaler un tel parti pris d'irreligion, un oubli de la Divinité aussi marqués que dans ce roman ; autant d'irrespect pour l'Eglise — en dépit de la foi sincère (?) qu'il montre par ailleurs — que chez son héros : Guillaume de Nevers.

●

On s'est demandé si le romancier n'avait point situé sa fiction amoureuse dans ce cadre religieux pour mieux illustrer sa thèse : car il aurait soutenu une thèse (ou plutôt traité un problème) : A la question de savoir si la dame devait accorder

son amour à un chevalier ou à un clerc, le romancier aurait répondu en gascon, et en conciliant les deux théories, Guillaume, son héros, étant tour à tour clerc et chevalier [8]. Mais, outre que les deux théories ne sont pas réellement conciliées par cet artifice romanesque, on ne voit pas que Flamenca tombe amoureuse d'un vrai clerc. Elle sait fort bien qu'il est difficile à un soupirant de l'aborder sans prendre un déguisement, et elle a tout de suite le pressentiment que le nouveau clerc ne peut être qu'un chevalier qui se déguise. (Ne faut-il pas un courage chevaleresque pour accomplir un tel exploit ?) Et à la fin, c'est bien un chevalier et non un clerc qui triomphe de sa vertu...

Ce qui nous paraît plus significatif et plus digne de remarque, c'est l'insistance du poète à nous peindre son héros sous les traits d'un homme fort cultivé. Sans doute la culture générale de l'époque coïncidait-elle, en grande partie, avec l'enseignement littéraire, religieux et philosophique que recevaient les hommes destinés à l'Eglise. Mais elle le dépassait aussi ; elle était plus variée, sinon plus complète. Dans *Flamenca,* tout le monde [9] semble aspirer à une formation plus libre que celle du « clergé », moins étroite que celle de la chevalerie. Guillaume connaît les sept arts — il a étudié à Paris — et il a lu les poètes anciens (Ovide, en particulier) ; il pratique les sciences hermétiques. Comme le sera au XVI[e] siècle l'élève idéal de Rabelais, il est, de plus, fort habile aux arts de la guerre. Bref, il sait tout ce qu'on peut savoir et son jugement n'est jamais en défaut. Bon poète et bon philosophe, nous le soupçonnons de donner quelque peu dans le libertinage que le *Roman de la Rose* (l'auteur l'avait sûrement lu : Jeanroy a signalé des emprunts directs au roman français [10]) avait dû mettre à la mode chez les meilleurs esprits. Paul Meyer avait remarqué lui-même que quelques-unes des pensées exprimées par Guillaume ne manquaient point de hardiesse pour leur temps (par exemple, quand, s'adressant à l'Amour, il lui déclare qu'il va mourir, qu'il va aller dans l'autre monde pour savoir s'il y a autant de pouvoir qu'en celui-ci).

Le romancier semble appeler de ses vœux — à en juger par les aspirations de ses personnages — une renaissance des

---

(8) Car tu es cavalliers e clercs 1799 ; cf. 1626-7.

(9) Flamenca est également une femme « qui lit ». Le romancier nous la présente comme fort instruite et aimant les gens instruits. « Riche homme qui n'est pas un peu lettré, dit Alis, perd beaucoup de sa valeur et Dame qui possède quelque teinture des *lettres* (il ne s'agit donc pas seulement de la « bonne éducation » de la femme du monde) n'en est que plus recherchée ». Et Flamenca reprend : « Vous verrez toujours les personnes instruites regretter de ne pas l'être davantage... Un homme sans instruction n'eut pas eu l'esprit aussi inventif que Guillaume (dont on nous a dit plus haut que les plus grandes difficultés n'étaient pour lui qu'un jeu). Flamenca admire en Guillaume un homme qui a la tête bien faite et bien pleine.

(10) *Roman de la Rose :* v. 2.734-43. Cf. *Flamenca,* v. 6.558 et suiv.

lettres et des arts plus accentuée que celle qui s'amorçait de son temps; plus pénétrée d'esprit « français » — on a parfois l'impression que le dernier chef-d'œuvre des lettres occitanes est aussi un acte de foi en Paris —; plus impatiente de remonter à ses sources antiques (par endroits, *Flamenca* retrouve le plus pur style des Latins); plus libre enfin, ou plus avide de liberté intellectuelle que ne l'étaient la science et la philosophie des clercs de l'époque. D'où les accents — rares mais éclatants — de libre pensée, d'où la hardiesse avec laquelle, dans le cadre de l'idéologie médiévale traditionnelle, le romancier inconnu a approfondi la doctrine et la psychologie de l'Amour.

●

C'est à travers l'Erotique que le Moyen-Age occitanien s'est essayé à penser librement. Dans *Flamenca,* nous sommes en plein amour chevaleresque (11), c'est-à-dire dans un amour hautement idéalisé, mais admettant le « fait » charnel. Cette érotique, confondue d'ailleurs, la plupart du temps, avec l' « amour courtois », a été si souvent analysée, et plusieurs fois par nous-mêmes, que nous nous croyons dispensés de l'exposer de nouveau. Notons seulement que le personnage d'Amour (entité féminine parce qu'*Amors* est du féminin en provençal), aussi conventionnel et idéal qu'il l'est dans toute la poésie d'oc, a cependant ici un relief beaucoup plus accentué et inquiétant. Dame Amour est présente partout, s'impose à l'âme des amants, leur parle à l'oreille comme une charmante démone... Elle a déjà cette réalité de demi-dieu qu'aura l'enfant Amour, au XVI^e siècle, quand, à la faveur du renouveau naturaliste conjugué avec la renaissance de la mythologie antique, il symbolisera l'une des grandes Forces réelles de la nature, et apparaîtra à un Ronsard comme le plus existant des dieux. Le domaine, plein de mystère, où s'exerce son activité, semble dans *Flamenca* solliciter toute l'attention du poète: zones obscures du sentiment, du cœur, du rêve nocturne. On remarquera avec quelle précision, et aussi avec quelle originalité, sont décrits les divers états psychologiques qui se rattachent à la mystique passionnelle: l'évanouissement de l'esprit de l'ami en celui de l'amie, le dédoublement, la télépathie amoureuse, la concentration des sens dans le cœur, l'échange des cœurs, le rêve (avec la connaissance de ses lois, semble-t-il, et l'ébauche d'une méthode pour le « diriger »): tout cela n'est point « littérature ». De ce qui, pour d'autres, n'était que convention, symbole, allégorie, le poète parle ici comme d'une réalité,

(11) Par opposition, d'une part, avec l'*amour naturel*, sans trace d'idéalisation, d'autre part, avec l'*amour courtois*. Ce dernier était très idéalisé et, par surcroît, étant donné la *différence sociale* qui séparait la haute dame de son soupirant pauvre, il excluait (en principe) le « fait ». Il était (en théorie) tout *platonique*.

comme d'états subjectifs, mais réels, que doivent expérimenter les vrais amants. Et c'est ce monde onirique, quasi-inconscient, surréel (et non irréel) qui apporte ici sa densité singulière aux mythes de l'amour, leur prête vie. Il fait s'évanouir la mystique proprement religieuse, chasse Dieu de son église (ou le fait « oublier », ce qui revient au même). A l'heure de la messe, il n'y a plus dans l'église qu'une seule divinité en deux personnes: la déesse Amour (Vénus ?) et l'aimée, Flamenca, dont le soleil, à travers le vitrail, éclaire le doux profil.

Le poète-romancier a élargi dans une autre direction les conceptions un peu étroites — bien que charmantes — que son temps se faisait de l'amour charnel. Mieux que les autres troubadours, il a vu que l'essence de la passion — conscience dédoublée, *partagée*, était *par nature* sympathie animique, fondement inné et presque objectif de toute morale de l'âme, de toute charité, de tout altruisme.. La passion, née de l'échange des cœurs, se développe d'elle-même en vertu d'humanité. « Jamais, s'écrie Guillaume, je n'ai éprouvé tant de pitié, jamais je n'ai tant souffert des maux d'autrui ». Ce que les poètes précédents avaient suggéré, exprimé, d'une façon courte et maladroite, notre romancier, lui, le dit expressément, joliment et avec profondeur. Aussi bien ne se meut-il plus dans les conventions érotico-précieuses des anciens troubadours, mais dans le sain optimisme naturaliste du *Roman de la Rose* et déjà, semble-t-il, dans celui que la Renaissance fera épanouir deux cents ans plus tard...

●

On sait que dans la période 1240-50 — et c'est une des raisons qui nous inclinent à situer l'œuvre vers cette date — les poètes essayaient de défendre l'Amour provençal contre ses détracteurs en soutenant qu'il était la racine de toutes les vertus. (Cette affirmation philosophique que le Bien est d'origine *cordiale*, « charnelle », l'Eglise la condamnera en 1277 à travers le *De Amore* d'André le Chapelain et le *Roman de la Rose;* et il est évident qu'elle n'était rien moins qu'hérétique). Sans prétendre, ce qui serait absurde, que le roman trahit une inspiration cathare, il faut bien s'interroger sur un passage assez mystérieux où il est dit à peu près ceci: « Quand les autres amants se parent et s'attifent, et ne pensent qu'aux beaux vêtements et aux beaux chevaux, Frère Guillaume, lui, se comporte comme un patarin (*s'apataris*) et, *pour sa dame, se fait le serviteur de Dieu* ». A première vue, tout paraît fort clair: le poète oppose les mœurs insouciantes des jeunes mondains, uniquement préoccupés de chevaux et de beaux habits à l'existence austère et mortifiée des religieux; et il trouve piquant que Guillaume soit obligé

de renoncer quelque temps au monde pour séduire une femme du monde (« Amour, Amour, comme tu es savant ! Amour l'a fait tondre et raser, Amour lui a fait changer ses habits ! »). Mais ce qui nous surprend ici, c'est le mot *s'apataris* : Pour l'auteur du roman les vrais religieux ne pouvaient-ils donc être que Cathares ? Les Patarins (Cathares) n'existaient plus en France vers 1250, et le mot n'était guère employé qu'en Italie où le poète, d'ailleurs, semble avoir séjourné. C'est en se reportant à une période antérieure [12] (1220-1230 ?) qu'il aurait assimilé tous les « religieux » à des cathares, si, comme nous le pensons, son roman est bien un roman historique. Mais cette explication est loin de nous satisfaire : les damoiseaux appellent tantôt Patarin, tantôt Cistercien, l'homme qui a renoncé au monde, en l'occurrence : Guillaume : « S'il en échappe, disent-ils, Monseigneur sera donc « bonhomme » (Cathare), il ne lui manque plus que l'habit pour avoir l'air d'un moine de Chartreuse ou de Citeaux ». Ce qui est vraiment curieux, c'est qu'ils mettent ainsi dans le même sac les bonshommes cathares et les bonshommes catholiques. Il faut bien en conclure, dès lors, si l'on s'en tient à la signification générale du roman, que le poète *prend à son compte* l'opinion des damoiseaux, jugeant lui-même que la vie mondaine est en tous points préférable à la vie religieuse, à la bigoterie orthodoxe ou hérétique.

On peut soutenir, il est vrai, que *s'apataris* revient à dire simplement ici : « Commet une faute contre Dieu ». En effet, Guillaume pèche gravement en se déguisant en clerc, en usurpant une fonction qui n'est pas la sienne, en trompant Dieu comme il trompe le jaloux. Il serait donc moins « hérétique » que mauvais chrétien. Mais, dans ce cas, le poète inconnu, en nous présentant son héros comme un libertin, ne communique-t-il pas à tout son roman une signification anti-chrétienne ? Il ne s'agirait plus seulement d'une intrigue d'amour installée en toute innocence, « selon les mœurs de l'époque » comme on le répète si légèrement, dans un décor religieux, mais d'une manœuvre délibérément impie à laquelle Guillaume, la Dame, les damoiseaux et l'auteur lui-même se prêteraient *en toute connaissance de cause*.

Nous croyons qu'il faut interpréter ces deux vers d'une façon plus subtile et peut-être plus vraisemblable. *S'apataris* serait vraiment expliqué, développé, non par les mots qui précèdent mais par ceux qui suivent : « Frère Guillaume *s'apatarine, parce qu'il sert Dieu pour l'amour de sa Dame* ». Ce n'est pas parce qu'il se déguise en bon-homme — il revêt d'ailleurs l'habit d'un clerc catholique et non la tunique noire des cathares — qu'il fait le Patarin. C'est parce qu'à la façon

(12) C'est ainsi que la « biographie » de Raimon Jordan (fin du XII^e^), écrite à la fin du XIII^e^ (en Italie ?) imagine que la maîtresse de ce troubadour, désespérée par la nouvelle de sa mort, entre dans une « maison » de dames *cathares* et non dans un couvent catholique.

des « hérétiques » qui considèrent que l'Amour-passion est premier et l'amour de Dieu second, Guillaume pense que toutes les vertus, y compris l'amour de Dieu, *ne peuvent naître que* dans un cœur d'amant. Mais ces hérétiques auxquels il ressemble ainsi ne sont sûrement pas les « Patarins » qui, nous le savons, n'ont jamais pris position aussi nettement en faveur de l'érotique provençale. Il ne peut s'agir ici que des fidèles d'Amour que l'Eglise tendait précisément à confondre avec les Cathares, parce qu'ils lui apparaissaient comme les tenants d'une sorte de néo-naturalisme païen et *qu'ils étaient eux aussi des contempteurs du mariage*. Mais, dans cette hypothèse, ce n'est pas seulement Guillaume qui *s'apataris*, c'est aussi l'auteur du roman...

De quelque façon qu'on interprète sa pensée, il se pose en adversaire de l'éthique romaine: soit qu'il condamne la vie ascétique au profit de la « courtoisie » (première hypothèse), soit qu'il prenne le parti de ceux qui trompent Dieu pour l'amour d'une femme (deuxième hypothèse qui rejoint d'ailleurs la première), soit enfin qu'il affirme (dernière hypothèse), *comme il le fait implicitement et explicitement tout le long de son poème, qu'il faut servir Dieu pour l'amour d'une Dame,* parce que l'Amour est réalité suprême, principe et fin de toute vie morale. *Flamenca* est donc un roman libertin. Et la substitution à la messe divine d'une intrigue d'amour profane ne saurait s'y réduire aux proportions d'une fiction anodine. C'est la mise en œuvre d'un symbole anti-religieux. *Flamenca* est l'histoire d'un jeune seigneur, « épris de beaux vêtements et de beaux chevaux et plein de dédain pour la vie ascétique », qui, à l'imitation d'Uc de Saint-Circ [13] et de bien d'autres troubadours, prétend *servir Dieu pour l'amour de sa Dame;* mais comme il a plus d'imagination qu'eux, il va, lui, jusqu'à servir la messe pour Elle. Son hérésie, c'est l'Amour. Elle n'a de commun avec le Catharisme que son incompatibilité absolue avec la morale romaine.

●

On a souvent écrit que *Flamenca* était le premier grand roman psychologique français. Peut-être a-t-on exagéré un peu ses mérites. Jaufré est sûrement plus riche en notations fines et pénétrantes. Il n'est pas douteux, cependant, que c'est par l'ensemble romanesque occitanien (*Jaufré, Flamenca,* les *Nouvelles* et les *Biographies* (ces romans en miniature !) que s'inaugure surtout la longue tradition qui aboutira à Marcel

(13) Pourquoi notre romancier qui s'est plu à mettre en scène une chanson de Peire Rogier n'aurait-il pas « réalisé » également la chanson *servit aurai longamen* (j'aurai servi longuement) où Uc de Saint-Circ demande à sa Dame de lui accorder au moins le droit *d'aspirer au ciel par Elle* ?

Proust en passant par la *Princesse de Clèves*. Le souci de mettre en lumière, d'expliquer, l'évolution des caractères, le développement des passions, s'accompagne ici d'une exigence — très remarquable pour l'époque — de vraisemblance extérieure. Une fois admises les données initiales — quelque surprenantes qu'elles soient — l'action s'impose à nous avec une rigueur fatidique. On peut trouver, certes, que le personnage — secondaire — d'Archambaut passe trop facilement de la jalousie la plus féroce à la confiance la plus sotte. Mais outre que la partie du roman où cette transformation était sans doute « préparée », manque dans le manuscrit, il paraît bien que pour le croyant sincère qu'était Archambaut, le serment sophistiqué (encore un des traits impies du roman !) que lui fait sa femme, devait constituer une garantie suffisante. Et les circonstances expliquent assez qu'il ne se méfie point de Guillaume. Comment pourrait-il penser qu'il connaît sa femme, alors qu'il ignore absolument l'aventure du souterrain ?

Dans *Flamenca* les caractères — et les situations qui les mettent dans leur vrai jour — sont portés peu à peu *à leur comble,* comme dans les meilleures comédies de Molière. Quand Archambaut aura cessé d'être jaloux, les circonstances et sa propre sottise *exigeront,* sans la moindre invraisemblance, qu'il se fasse le messager de l'amant de sa femme, et malgré lui, l'artisan de son propre déshonneur. C'est là le thème traditionnel du *Castia-gilos,* où le cocu est battu et content, mais combien finement transposé en comédie psychologique. Par endroit, le comique de *Flamenca* fait penser à l'*Ecole des Femmes;* ailleurs, à *Tartuffe* (Archambaut ressemble beaucoup à Orgon).

●

Reconnaissons pourtant que les deux amants, Flamenca et Guillaume, ne s'impriment pas dans notre imagination avec la même force que la dame de Monbrun et Jaufré. Ce qui est admirable dans *Flamenca,* ce sont les beaux détails et peut-être le Bel-esprit. Non point celui du XVII^e^ siècle — auquel, pourtant, il s'apparente — mais celui de la scholastique troubadouresque qui se trouve ici capable d'exprimer avec gentillesse, sans raffinements excessifs, les analyses psychologiques et les théories morales les plus savantes et les plus neuves. Un Bel-esprit nourri d'éléments populaires et qui reste toujours très près de la poésie immédiate: poésie de l'amour, poésie naturaliste, poésie du cœur, poésie du destin. Si Flamenca, en dame courtoise, use parfois d'un langage un peu recherché, ses donzelles, plus spontanées, parlent par proverbes, comme les servantes de Molière dont elles ont toute la grâce et la finesse. Par instants, la scène est traversée par les filles qui viennent de planter les mais. On respire soudain

le parfum des fleurs de la Saint-Jean d'été et l'atmosphère des caroles populaires. Nous voici conviés aux grandes réceptions aux flambeaux, puis aux repas plus secrets de Guillaume, à l'auberge, en compagnie du curé et des damoiseaux. Et ces « intérieurs » ne manquent pas de charme par le contraste qu'ils font avec les monologues de Guillaume où s'annonce déjà la poésie de la mélancolie et de la solitude. Car, les jours de fête, il va se promener tout seul, hors de la ville, attentif seulement au chant du rossignol et aux battements de son cœur...

Flamenca résume par avance toutes les tendances essentielles du roman français, ses directions contradictoires: l'analyse et le bel esprit, la poésie objective et le merveilleux imaginaire sans lequel elle ne saurait s'accomplir, le réalisme bourgeois et l'héroïsme du cœur; l'action extérieure et l'interprétation subjective du destin qui tient lieu à l'homme de liberté... C'est une grande œuvre: la plus riche et la plus dense — sinon la plus belle — du Moyen-Age français et du Moyen-Age occitan.

LE ROMAN DE FLAMENCA

1. — La Messe d'Amour

Un jeune seigneur, Guillaume, a entrepris de séduire Flamenca que son mari jaloux tient prisonnière dans une tour. Comme il ne peut la voir qu'à la Messe, il imagine de se déguiser en clerc pour lui parler furtivement au moment où le prêtre « offre la paix » aux fidèles. Un dialogue, qui s'étendra sur trois mois, à raison de quelques mots par dimanche et jours de fête, s'engage donc entre les deux amoureux. Guillaume lui a déjà dit : « Hélas ! ». Flamenca, sur les conseils de ses demoiselles, se décide à lui répondre favorablement.

Il n'est rien que l'amour n'enseigne. Flamenca eut recours à une ruse habile. Quand elle eut pris le psautier, elle le haussa un peu du côté droit, où se tenait Archambaut, tout près d'elle — par une sorte d'escrime — et fit incliner l'autre côté pour le baiser, et quand elle fut à l'instant de laisser le feuillet, elle dit : *Que plans ?* (de quoi te plains-tu ?), puis elle releva la tête et examina bien la mine de son ami et s'il changeait de couleur. Et elle a le temps de remarquer qu'il est avisé, dissimulé et prudent. Elle sait déjà qu'il chante bien et qu'il a de beaux cheveux... Si de son côté, elle garde la discrétion, ce n'est pas lui — pense-t-elle — qui fera savoir et connaître ce qu'elle lui dira. — Je ne sais qui des deux, à présent, souhaitait le plus ardemment être rentré à la maison pour repasser dans son esprit tout ce qu'il avait vu de l'autre. Chacun croyait avoir remporté un grand avantage. Mais Guillaume était d'autant plus heureux que ses désirs étaient plus grands...

... Flamenca de son côté est en grande perplexité. Elle calcule en elle-même s'il a pu entendre ce qu'elle a dit, celui qui l'a écrit en son cœur. « Alis, dit-elle,

ce que vous m'aviez conseillé, je l'ai aujourd'hui répété et confié à oreilles d'homme : l'as-tu entendu, belle petite amie ? » — « Moi ! non. » — « Et toi, petite Marguerite ? » « Non, Madame, comment avez-vous dit ? dites-le nous une seconde fois. Ainsi nous saurons s'il a pu entendre, voulez-vous, Madame ? Nous sommes prêtes ! » — Lève-toi, Alis, et fais semblant de me donner la paix comme il faisait. Prends le roman de Blanchefleur ! » Alis se lève vivement, court à une table où était le roman avec lequel elle voulait qu'on lui donnât la paix (4480), et revient à sa dame qui se tenait à peine de rire en voyant la jeune fille contrefaire le clerc sans pouvoir trop garder son sérieux. Elle hausse le livre vers la droite, l'incline vers la gauche et au moment où elle fait semblant de baiser la page, elle dit tout bas : *Que plans ?* et elle ajoute ausitôt : « As-tu entendu ? » – « Oui, Madame, oui certes. Si vous l'avez dit aujourd'hui sur ce ton, celui qui me fait parler ce latin vous a bien entendue » — Elles repassèrent cette « leçon » toute la semaine, jusqu'au moment de se rendre à l'église, où Guillaume réfléchissait profondément à ce qu'il allait répondre.

Lorsque le moment fut venu de donner la paix, Guillaume ne fut pas long à la prendre, mais la porta à travers l'église à tous les fidèles. Il alla tout de suite vers sa dame qui n'avait pas serré son bandeau aussi étroitement que d'habitude pour mieux l'entendre. Et quand elle prit la paix, il dit : « *Mor mi* (je me meurs). Puis il s'éloigna prestement, sans laisser voir en rien qu'il eût parlé. Eussent-ils de tout temps convenu ce moyen, qu'ils ne se fussent pas, l'un et l'autre, mieux entendus, et à les voir tous deux, on n'aurait jamais pensé que l'un s'occupait tant de l'autre. Amour les unit si subtilement que sous les yeux du mari Guillaume fait la cour à la femme, et celle-ci lui accorde tant qu'elle lui répond et qu'il lui tarde de pouvoir dire sa partie. Il est seigneur et maître de ce jaloux de « Mon Nigaud », qui veut empêcher une dame de faire tout ce qu'elle aura en tête. Ce n'est jamais lui qui l'arrêtera.

Quand elle fut rentrée dans sa chambre, Flamenca se coucha sur son lit... Il ne lui plaît pas de dîner si tôt et elle dit à sire Archambaut de s'aller, en attendant, promener dehors. Il sort fort courroucé, en rechignant, « voilà ce qu'on gagne dit Flamenca, à être jaloux, envieux, malotru comme vous l'êtes ! » Quand il fut parti, avec son cœur chagrin, elle se leva et dit toute riante : « Venez ça, venez ça, pucelles, voulez-vous ouïr de bonnes nouvelles ? » — « Eh Dame, par Dieu, dites-nous vite. Monseigneur s'en

va comme fou parce qu'on ne dîne pas ; il va revenir, il ne tardera guère » — « Ecoutez la leçon que j'ai apprise. Je n'en vis jamais de plus brève ni de plus courtoise : *Mor mi* (je me meurs) » — « Ainsi Dieu m'aide ! répondit Alis, il est donc bien en détresse ! Dame, vous devez faire grande pénitence et reconnaître votre faute envers Amour pour avoir pensé que le clerc ne songeait qu'à vous causer du tourment ». Marguerite ne put se tenir de parler elle aussi, un peu, de ce qui lui tenait à cœur : « Madame, fit-elle, je puis jurer sans hésiter, et sans craindre de me parjurer, que jamais je n'ai vu si beau clerc, et plus j'examine ses manières, plus il me paraît beau et accompli. Si ses qualités répondent à ses façons, je ne connais pas d'homme aussi charmant. Il faudrait, bel et bien, l'aimer d'emblée. Dieu veuille, Madame, vous inspirer d'avoir envie s'il vous plaît, de connaître ses sentiments. Et ne vous étonnez point si nous souhaitons que vous l'aimiez, car il vaut beaucoup mieux parler d'un ami que d'un mari qui fait pleurer... Mais il vous faut penser à la réponse, à mon avis, car Monseigneur ne tardera pas à rentrer. Ce sera d'ailleurs bientôt trouvé : je crois tenir le mot qui convient. Mais vous nous direz le vôtre et Alis le sien avant que je vous fasse connaître le mien. « Pourquoi y réfléchirions-nous, chère amie, si vous nous en donnez un bon ? » — « Vous voulez donc que je vous le dise ? » — « Si je le veux, mais je vous en prie ! » — Ecoutez donc s'il fait bien avec le reste : *Ailas ! — Que plans ? — Mor mi — De que ?* — Hé Dieu, Madame, ceci n'est-il pas bon ? » — « Marguerite, c'est très bien trouvé : tu es déjà bonne poétesse » — « Oui, Madame, la meilleure que vous ayez vue, après vous toutefois et après Alis ».

Sire Archambaut ne demeura pas longtemps dehors. Il rentra, beuglant comme un taureau. Il gonfla sa peau de colère et dit : « Où en êtes-vous ? Allez-vous mieux ? Vous serez guérie quand vous aurez dîné » — « Seigneur, répond Marguerite, elle aurait bien besoin d'être guérie par un meilleur remède ! » Et elle lui tire la langue, tandis que chacune riait, la main sur la bouche...

2. — Théorie de la Merci, ou : de la Merci a la Charité

(Monologue de Guillaume)

Beau Seigneur Dieu ! aura-t-elle jamais pitié de moi, y pensera-t-elle seulement, celle qui pourrait si bien me guérir ? Par ma foi ! Non. Je puis bien mourir. Et comment pourrait-elle en éprouver de la douleur, si elle n'essaie pas de partager la mienne ? Qui ne sent pas le mal n'a pas de merci. Mais si elle me l'avait demandée à moi-même, cette merci, je l'aurais eue toute prête, avant même qu'elle l'eût demandée, car je sais bien en quoi consistent le mal et le bien, et je sais d'où vient la merci. Le mal et la misère d'autrui sont la source de la merci et la matière sur quoi elle s'exerce. Si par la douleur qu'un autre ressent, la Pitié descend dans mon cœur — où la bonté la conduit par une très subtile veine — c'est là la racine de la Merci. Si, ensuite, cette pitié qui agit en moi et me parle assez fort pour que la guérison de cet autre, si je pouvais l'obtenir, me soit agréable, ceci est la fleur de la Merci. Quand ensuite elle s'émeut et se dépense tant qu'elle porte secours, sans arrière-pensée ni hésitation, à celui qui en a besoin : cela est le fruit de Merci. Et elle a ainsi fleur et graine et s'affermit sur une bonne racine parce qu'elle mène avec elle la charité par qui tous biens sont couronnés. Et cette voie subtile a tant de valeur que je vois, d'après ma propre expérience, que la Pitié ne vaut rien sans l'Amour. C'est d'amour que naît en l'homme cette douceur qui fait qu'il souffre de la douleur d'autrui. Jamais je n'ai éprouvé tant de pitié, jamais je n'ai tant souffert de la douleur des autres. C'est Amour qui a produit cela en moi : j'ai pitié de ma dame, retenue prisonnière contre son gré, et il n'y a pas de mal que je ne voulusse souffrir plutôt qu'elle n'ait à le subir. Quant à n'importe quel bien, il me serait plus agréable qu'elle l'eût que si c'était moi-même. Je suis dolent de sa douleur : voilà l'Amour et le choix amoureux. D'amour procède et a son commencement la Merci. Par Amour la Merci prend cette croissance qui la rend si humaine ; et sans l'amour la Merci ne produirait pas de graines (4660).

3. — Heureux Amants !

A l'issue d'un long débat intérieur, Flamenca prend la résolution de s'abandonner à l'Amour. « Car je vois bien, dit-elle, qu'autrement je ne puis vivre ».

(5650) A ces mots elle s'évanouit et resta en pâmoison jusqu'à ce que sire Archambaut fut de retour. Alis la tenait dans ses bras et tremblait de peur qu'en revenant à elle, elle laissât échapper quelque parole qui pût faire croire à sire Archambaut qu'elle s'était évanouie par amour. Aussi, toute en pleurs, lui cria-t-elle : « Madame, voici Monseigneur ! » Et elle cria si fort « voici Monseigneur ! » que Flamenca entendit sa voix et ses pleurs. Mais, avant d'ouvrir la bouche, elle prépara la réponse qu'elle ferait à son mari lorsqu'il lui demanderait : « Dame, que faites-vous ? Comment vous trouvez-vous ? » Le jaloux est tout en émoi. Il apporte vite de l'eau fraîche et lui en jette sur le visage. Elle ouvrit les yeux, regarda au ciel et soupira bien longuement. Il lui demanda de quoi elle souffrait : « Seigneur, j'ai au cœur une goutte qui me tue et me déprime toute. J'en mourrai, je crois, si je n'ai point secours de médecin ». — « Dame, je pense que si vous preniez chaque jour rien qu'un peu de noix muscade, vous vous en trouveriez bien » — « Beau seigneur, je me suis déjà ressentie autrefois de cette goutte, mais les bains m'ont toujours remise. (5680) Je voudrais donc me baigner mercredi, s'il vous plaisait, seigneur. La lune reforme son croissant, mais passé trois jours elle aura tout à fait repris force, et moi, je sentirai moins les atteintes de cette méchante défaillance dont j'ai pensé mourir ». — « Dame, je veux bien que vous vous baigniez ; ne vous privez pas d'y aller, si cela vous fait plaisir. Brûlez des cierges en l'honneur des saints, sans négliger non plus la part de Saint-Pierre, dont la fête tombe mardi. Je veux qu'il ait un grand cierge, si beau que chacun l'admire ». — Ah ! Seigneur, que vous parlez bien ! Mais, je vous prie, sortez d'ici, laissez-nous un peu. N'oubliez pas de faire préparer les bains ». — « Je n'y manquerai pas », répond-il, et il sort de mauvaise humeur pour se rendre sur la place. Mais il ferme bien la porte, la verrouille et met la clé à sa ceinture. Puis s'en va trouver Pierre Gui qu'il trouve

assis sur son perron : « Faites nettoyer vos bains, lui dit-il, notre dame veut se baigner. Qu'ils soient prêts pour mercredi ; elle attend ce jour à cause de la lune (5710). Sire Pierre Gui répond avec empressement : « Beau cher seigneur, ce sera bien exécuté ».

Quand Flamenca fut remise du malaise qu'elle avait eu et que sire Archambaut fut sorti, dolent, hargneux et de méchante humeur, elle se mit à pleurer, à gémir et à soupirer, à s'irriter contre elle-même et à se plaindre souvent d'Amour. Elle patienta cependant jusqu'au mardi où du mieux qu'elle put elle prononça : « Plas mi » (il me plaît). Elle n'avait su dire oui plus gentiment. Et de sa main gauche elle toucha légèrement la droite de Guillaume, avec discrétion, comme le veut la loi d'amour, et elle revint aussitôt s'asseoir, car elle ne put maîtriser davantage son émotion. Elle devait bien avoir grand souci, grande peur et grand émoi de ce qu'elle accordait ainsi son amour sans savoir du tout à qui. Elle le saura bien si elle ne se dérobe pas, et cela ne tardera guère : dès le lendemain elle le saura.

Quand Guillaume eut entendu « Plas mi, », il eut tout le cœur riant de fine joie et empli de douce saveur. Le soir venu, son hôte, qu'il entendait parler, dit à deux serviteurs : « Barons, préparez les bains avec beaucoup de soin (5740), lavez-les tous bien de bord à bord, videz-les de toute l'eau qu'ils contiennent à présent, pour qu'ils se remplissent d'eau nouvelle, et regardez bien que le niveau monte où il faut, car Madame s'y viendra baigner au premier jour qui lui conviendra ». Guillaume ne fit pas même paraître qu'il avait entendu, mais il sait bien que c'est pour lui que sa dame ira aux bains et qu'Archambaut y sera dupé et qu'il ne trouvera personne qui l'en plaigne. Car je ne pense pas que Flamenca, désormais, reste sans lui jouer le bon tour qu'elle s'est vantée qu'elle lui jouerait.

Le mercredi, au point du jour, Flamenca se plaignait — et elle avait bien motif de le faire — car de la nuit elle n'avait pas dormi. Elle appela doucement son mari et lui dit en gémissant et manifestant une grande oppression : « Lasse ! jamais, seigneur, je n'ai souffert comme cette nuit. Partez d'ici avec moi, et que cela ne vous contrarie pas trop, car bientôt vous serez délivrée de ma personne. J'aime mieux mourir que vivre tant je suis oppressée et serrée de près par le mal. Si je ne me remets pas un peu après m'être baignée, sachez que je me tiens pour morte ». — « Dame, vous ne mourrez pas encore de

cela ; le bain vous tirera d'affaire (5770). Ne vous effrayez pas, réconfortez-vous et n'ayez pas envie de mourir ».

●

Les damoiselles étaient déjà levées, vêtues, apprêtées. Elles dirent que c'était bien le moment d'aller où elles ont décidé. Elles prirent les bassins, les onguents et toutes leurs affaires. Voici que sire Archambaut se dressa de toute sa taille : sa tête ressemblait à une tête-de-loup, parce que ses cheveux blancs étaient teintés de noir, courts et, par endroits, tout hérissés. Il sortit de la tour non sans regret, conduisant par la main sa femme... à son amant. Sa jalousie, à mon avis, ne lui rapporte guère ! Il examina et scruta les angles de la salle de bain, sans que cette inspection lui servît à grand chose, car il n'y vit pas plus de pertuis qu'il n'en voyait d'habitude. Après quoi il sortit, fermant l'huis et emportant la clé avec lui. Les jeunes filles ne s'endormirent point et aussitôt elles fermèrent cet huis en dedans avec une grosse et solide barre qui allait d'un mur à l'autre. Elles s'émerveillent de ce qu'elles viennent de faire, puis, se regardant l'une l'autre : « Dame, disent-elles, que ferons-nous ? Nous nous demandons avec grande curiosité (5800) par où et comment pourra s'introduire ici celui qui vous a choisi ce lieu de rendez-vous ». — « Je ne sais pas non plus, répondit Flamenca, je ne vois nulle part ici rien qui ne soit comme à l'accoutumée. Cependant, croyez bien que je ne vais pas me déshabiller, car je ne suis point venue ici pour me baigner, mais pour parler avec lui ».

Pendant qu'elles sont ainsi dans l'attente, elles ne savent plus que dire, lorsqu'elles entendent un peu de bruit venant d'un des coins de la salle. Et alors chacune comprend bien que c'est celui qu'elles attendent. Elles n'ont point envie de lui interdire d'entrer, mais chacune a touché la main de l'autre. Et Guillaume, ayant soulevé la pierre, leva de terre et poussa rapidement. Si l'un de vous me demande comment il vint là et de quelle manière, je vous répondrai que ce ne sera point mon affaire. Il tenait à la main une chandelle. Sa chemise et ses braies étaient en toile de Reims, bien tissée, aux fines coutures de fil fin. Il avait un bliaut de soie précieuse, bien taillé, froncé par juste proportion et ajusté là où l'étoffe est tendue. Elle lui allait à ravir, la courroie étroite dont il se ceinturait et qui remontait ensuite jusqu'au col du bliaut (5830). Ses chausses étaient de

soie, à fleurs brodées de maintes couleurs ; elles le chaussaient si bien et si élégamment qu'on eût dit qu'il était né avec elles. Il portait un chapeau de toile de lin, bien cousu de soie, et moucheté menu, non pour cacher sa tonsure, mais afin de garantir ses cheveux de la chaux qui était dans le souterrain. Amour vrai lui avait donné un peu de son teint (de sa pâleur), mais cela ne lui allait pas mal du tout et s'accordait si bien avec ses couleurs naturelles qu'il en paraissait beaucoup plus beau.

Il s'agenouilla devant sa dame et lui dit : « Dame, que Celui qui vous créa et voulut que vous n'eussiez pas d'égale pour la beauté et la courtoisie, vous sauve vous et votre compagnie ! ». Et il s'inclina jusqu'à ses pieds. « Beau sire, lui répondit Flamenca, que Celui qui jamais ne mentit et veut que vous soyez ici, vous sauve, vous protège et vous laisse accomplir votre désir en ce qui vous plaît ». — « Douce dame, tout mon désir, toute ma pensée, tout mon souci, c'est vous, a qui je me suis donné, et si vous m'octroyez de vous faire ce don, tous mes désirs seront accomplis ». — (5860) « Beau seigneur, puisque Dieu m'a accordé d'être auprès de vous, vous ne pourrez pas dire, quand nous nous quitterons, que vous avez rien perdu par ma faute. Car je vous vois si beau et si aimable, si courtois et si avisé que par droit d'amour parfait vous possédez mon cœur depuis longtemps. Et voici maintenant le corps venu ici vous accorder votre plaisir ». Alors elle le prend dans ses bras, lui donne un baiser et doucement l'attire vers elle. Maintenant, s'il en a envie, sire Archambaut peut bien danser la ronde sous le frêne, je ne pense pas que Flamenca se prive pour lui de faire un ami. Guillaume la serre dans ses bras, la couvre de baisers. Et ceux qui sont nos amis, je prie Dieu qu'il leur donne autant de bonheur qu'à nos amoureux, en attendant qu'ils en aient plus encore. Guillaume est sûr d'être aimé : « ma dame, dit-il, s'il vous plaisait, par une voie toute nouvelle qui a été pratiquée pour vous et pour moi, et où vous n'avez pas d'espion à craindre, nous pourrions bien nous rendre, si vous le voulez bien, dans la chambre d'où maintes fois j'ai aperçu la tour où vous habitez ». — « Beau doux ami, comme il vous plaira ; j'irai où vous me direz, car je sais bien que vous me ramènerez ici (5890), tant qu'il sera en votre pouvoir, saine et sauve et en toute sécurité. Guidez-nous donc par bonne fortune ! ».

4. — Théorie de l'amour « pur » — l'union des regards et l'union des cœurs

Elle lui baise les yeux et le visage, et si doucement le regarde — les yeux dans les yeux — qu'elle lui enlève toute la douleur de son cœur ; et Amour, avec ce regard, lui donne tel adoucissement qu'il ne sent plus son mal nulle part. Et il fallut — logiquement — qu'il eût cette action parce que la douceur que l'œil introduit au cœur dut lui être très délicieuse. La vertu d'amour est si grande, en effet, qu'elle fait vivre deux cœurs ensemble, au point que cœur bien né et tout sentiment... (lacune dans le manuscrit)... mais chacun cède à l'autre. (6550) Cette douceur est si pénétrante qu'il n'y a point de mot pour le faire entendre parfaitement. C'est à peine si l'entendement la conçoit mieux, lui qui, d'ordinaire, se fait une idée de bien des choses que l'oreille ne saurait percevoir, ni la langue, nommer. Je veux, par ce propos, dire et démontrer que la douceur qui gagne le cœur par les yeux vaut plus que celle qui procède des lèvres. Elle est plus pure et plus totale. Et je vous prie de faire bien attention à la voie qu'elle suit. Que chacun réfléchisse en lui-même à la façon dont je l'exposerai. Car, ainsi que je l'ai dit, il n'y a point de parole qui le ferait entendre à tout le monde, mais par simulacre et par figure je pourrai en donner quelque démonstration.

Quand deux amants, purs et sincères, se regardent également droit dans les yeux en signe de véritable amour, si grande joie, à mon avis, leur descend dans le cœur que la douceur qui naît de là ranime tout leur cœur et le nourrit. Et les yeux par où passe et repasse cette douceur qui se concentre au cœur, sont si loyaux que chacun d'eux n'en retient rien pour son profit particulier ; mais la bouche, dans le baiser, ne peut point s'empêcher de garder à son avantage un peu de cette douce saveur avant qu'il en arrive quelque chose au cœur (6580). Et le baiser que prend sa bouche est pour chaque amant une garantie qu'il éprouve la joie parfaite qu'Amour leur donne à tous deux. Il n'est pas besoin que je poursuive mon explication : tout homme qui aime finement et ne trouve de jouissance que dans les regards échangés, simples et purs, plus doux et plus délectables que je ne puis dire ni qu'on ne peut

le comprendre, même si l'on devait toujours y réfléchir, sera avec moi de cet avis, s'il entend comme moi cette matière. Les faux amants, ceux qui peuvent prendre un baiser à leur guise et qui ensuite tournent toujours pour ôter la ceinture des femmes, ne prennent aucun plaisir à cet enseignement. Mais il en est d'autres, au contraire, qui ne sauraient jamais oublier la joie d'amour qui procède des yeux, même dans l'étreinte et dans le baiser. Car ils ne savent même pas ce que peut-être celui-ci, en dehors de ce que Raison, Merci et Conscience leur apprennent : à savoir : que le Baiser n'est que le vrai signe de la Joie que Parfait Amour communique par les yeux dont il a fait la porte — claire, pure et lumineuse — où il se voit et se mire souvent, quand il va et vient, dedans, dehors, et pénètre d'un cœur dans l'autre. Et il rend ces cœurs si unis l'un à l'autre que chacun d'eux pense défaillir quand l'autre vient à lui manquer, s'il ne le voit pas aussitôt dans le miroir vers lequel leur désir les fait venir tous deux s'embrasser, se baiser, s'étreindre et se réjouir d'une façon si subtile qu'ils abandonnent toute autre pensée et souci tant que dure cette réunion. Et nul n'a jamais eu bonne aventure d'amour s'il doute peu ou prou que les amants éprouvent une si douce joie (dans cette « étreinte de regards »).

●

5. — Les Adieux

Ce fut donc ce jour-là, une grande fête : Flamenca était sortie de sa prison et tous les chevaliers se réjouirent fort de pouvoir lui parler en public et en privé, tout à leur aise. Agissant à leur gré, ils ne se seraient jamais retirés de sa conversation, mais par courtoisie chacun en cède la faveur à l'autre. Aussi, de tout ce jour, Flamenca ne put employer ni subterfuge ni détour pour se rendre aux bains. Car, du reste, elle ne désirait pas quitter les chevaliers entre lesquels elle était assise, et chacun faisait le plus d'efforts possibles (6730) pour obtenir le surcroît de plaisir seulement de la voir. Et il se tenait pour trop heureux celui à qui elle daignait faire un beau salut. Mais le lendemain matin, le plus tôt qu'elle put, elle se hâta de se rendre aux bains. Sire Archambaut n'y alla point. Il lui faut maintenant penser à tout autre chose.

Il ne veut plus porter les clefs des bains ni être le portier de la tour. En revanche, il y eut jusqu'à sept dames qui l'accompagnèrent, sans toutefois qu'aucune entrât avec elle dans l'établissement. Elle pria chacune d'elles de revenir au son de la clochette, car elle ne tardera pas, dit-elle, à ressortir. Et pour leur dire quelque chose d'aimable, elle les invite à se baigner un peu. Mais elles n'en ont guère envie et se tiennent même volontiers assez loin de ces eaux, parce qu'elles ont une odeur particulièrement forte et qu'on n'est pas tenté de s'y baigner quand on n'en a pas absolument besoin. La compagnie s'éloigna donc et les demoiselles s'empressèrent de fermer l'huis. A leur gré, les dames ne fussent point venues ici car elles les avait retenues trop longtemps à parler et à s'attarder (6760), et elles craignaient que Guillaume ne survînt, ce qui eût été fâcheux... Il ne le fit pas : il s'en garda bien. Mais, après le départ des dames, il ne se fit pas attendre longtemps. Il arriva aux bains accompagné de ses damoiseaux. Ils se saluèrent gentiment, se firent le plus gracieux accueil. Certes, ils firent bien paraître qu'ils ne se voulaient point du mal ! En un instant il y eut plus de cent baisers échangés sans trêve. Puis, ils entrèrent dans la chambre, et Flamenca, aussitôt, conta tout ce qui était arrivé à Archambaut qui avait perdu ses mauvaises manières, sa vilenie, et recouvré courtoisie. « C'est pourquoi, mon ami, dit-elle, je ne veux plus que vous restiez reclus dans cette chambre. Allez-vous en, je l'exige. Je ne pourrais plus, en effet, venir ici comme d'habitude : il faut donc que vous vous mettiez en route et que vous retourniez dans vos terres : vous reviendrez pour le tournoi ; et d'ici-là vous me manderez par quelque adroit pèlerin, par un messager ou par un jongleur où vous en êtes et ce que vous faites ». (6790) Ce fut alors pour tous une grande affliction — tristesse, douleur, souci — Damoiseaux et damoiselles, eux, revinrent en hâte aux bains, et là, se mirent tous quatre, à pleurer comme si on eût dû les battre. Ils se firent mille adieux. Sous les petites tuniques de gris ils joignent et emmêlent leurs mains ; on tâte ça et là, on plonge les doigts, on embrasse, on serre, on étreint ; mais l'on prend bien garde de ne point se faire mal brutalement : c'est doucement et sans bruit que chacun fait ce qu'il sait faire, et ce que Fin Amour lui enseigne. Chacun a reçu de son amie un signe distinctif qu'il devra porter pour l'amour d'elle, et pour rappeler les serments qu'ils se sont faits, qu'ils ont confirmés de mille baisers et écrits de leurs chères larmes sur leurs doigts, emmi les tendres ongles. Et ce qu'ils écrivent extérieurement, chacun l'écrit aussi dans son cœur. Car dans le cœur, du

moins, le serment demeure quand il se sera effacé de la main. Et telle était l'inscription par quoi chacun donne garantie à son compagnon : « Bel ami, qu'il vous souvienne de moi ! » — « Si ferai-je, dame, sur ma foi » (6820) — « Ne m'oubliez pas, douce créature ». — « Ami, recevez-en ma foi ».

Guillaume fut à ce moment si ému qu'il tomba évanoui entre les bras de Flamenca, sa douce amie.

(Texte provençal, revu par René Lavaud, de Paul Meyer : *Le roman de Flamenca,* 2e édit. complètement refondue, T. I, Paris, 1901).

Notices et textes sont extraits d'une *Anthologie de la littérature occitane,* par René Nelli et René Lavaud, à paraître prochainement. Cette anthologie contiendra *in-extenso* le roman de Jaufré et celui de *Flamenca* (texte et traduction).

ENCORE SEGALEN

L'œuvre de Victor Segalen fait son chemin. Lente et obstinée, elle est comme l'huile qui traverse la jarre et affirme son parfum, sa vertu à l'air libre.

Il y aura bientôt quarante ans qu'elle est arrêtée ; Segalen est mort peu de temps après la grande guerre. Et l'année passée seulement a vu la première réédition de *Stèles, Equipée, Peintures,* ouvrages cette fois présentés en un seul volume [1]. Gageons que la très proche réédition des admirables « *Odes* » auxquelles on joindra « *Tibet* » (38 poèmes inédits) ne constituera pas un événement littéraire si c'est ainsi qu'on appelle désormais cette convention de brouhaha, ce tumulte de qualité douteuse qui accompagne parfois une publication nouvelle.

J'ose prédire cependant que la rayonnante préface des *Odes* ira loin dans l'émotion de ceux qui savent attendre du verbe les grandes révélations spirituelles, l'illumination de cette vie intérieure que Segalen maintient toujours dans sa réalité presque pondérable. Car ce n'est point un joueur ni un illusionniste, ce gars au talon ferré, grand piéton des immenses terres de Chine, grand fouilleur de pierres millénaires qui ont caché patiemment un sourire, enseigné dirait-on par les ténèbres. Un sourire de pierre où la tendresse est scellée ; sourire qui ressemble à la poésie de Segalen, pénétrée d'humus, de durée, de sommeil, de résidence souterraine — et finalement épanouie dans l'espace.

J'aime qu'un poète soit un homme de muscle, un homme d'étreinte, un homme qui sait manier un outil, conduire une barque, panser une plaie, un homme pour tout de vrai, comme on dit : un homme qui sait planter un clou ! Serait-ce pas la caution de réalité à toutes ces géographies mentales où la poésie nous engage ? Je suis pour Saint-Thomas, l'honnête qui doutait et qui voulut mettre ses doigts dans la blessure pour allumer à bon escient sa foi.

---

(1) Le Club du Meilleur Livre.

«Voyage au pays du Réel », c'est ainsi que s'intitule un des ouvrages majeurs de Segalen.

Penser à un autre piéton : Arthur, l'ardennais, l'homme aux semelles de vent ! Il y avait bien aussi du fer dans ces semelles-là pour fouler le caillou cassé de Thiérache et le sable des sables, piéton de toujours, piéton du réel. Mais c'est une digression. Quand même, Rimbaud et Segalen, les voilà bien serviteurs tous deux d'une ferveur qui ne se payait pas de mots et dont les mots représentaient le signe « fiduciaire » d'un or profond, d'un or qui paie.

Mon sentiment trouve un appui bien certain dans ce premier poème inédit que présentent aujourd'hui les *Cahiers du Sud* « Stèle du Labeur Impérial » (... l'empereur saisit fortement le bois de la charrue et laboure).

N'est point d'afféterie et de lunaisons de carnaval dans ce langage : l'empereur, ici considéré dans l'excellence comme le chef spirituel et politique, l'esprit, le cœur de la nation, — le chef investi qui assume, — est quelqu'un : « qui saisit fortement le bois de la charrue et laboure ». La souveraine alliance du charnel et du spirituel a trouvé en Segalen un témoin irrécusable.

Mais sur un autre plan, ce poème « Stèle du Labeur Impérial » offre un intérêt particulier. Présenté d'abord en versets, dans la forme des « Stèles » sous le titre que nous venons de dire, Segalen l'a repris ensuite en alexandrins. Dans ce « chant du Labeur Impérial », le poème a pris des angles marqués.

A l'occasion d'une glose sur les Odes, j'ai évoqué déjà l'originalité que le poète a pu conférer à la métrique de l'alexandrin. Le rythme déhanché qui est propre au déroulement des Odes se retrouve ici. L'hémistiche sensiblement appuyé à la cinquième syllabe imprime à l'alexandrin de Segalen un gauchissement assez majestueux, étrange. On songerait à quelque marche concertée, une marche inégale et rituelle, un pas de chorégraphie sacrée dont la rigueur serait bien faite pour tonifier la signification interne du poème. Signification telle — et c'est le privilège de la haute poésie, — que sa résonance même dispose à des perspectives indélimitées, à tel rayonnement dans l'ineffable.

« Eloge et pouvoir de l'absence » est encore traité dans cette manière. Le mouvement prosodique de ces strophes s'accorde avec une maîtrise surprenante aux subtilités du sens, l'assignant ainsi tout entier à ses mouvements musicaux.

Tu trembles d'effroi, tu n'es point tienne et je vois
La peur en tes yeux de n'être plus seule en toi.

A savoir que ces pièces inédites n'ont point reçu les dernières retouches du poète et que par endroits, ils accusent un certain état d'ébauche. Il n'a pas semblé vain d'en provoquer cependant la publication qui montre le travail de trame, les acheminements du verbe ségalien. Et sans doute après ces poèmes nouvellement révélés, relira-t-on à meilleur escient ces Odes prochainement rééditées où le poète avait pu mettre la dernière main à son ouvrage.

L'essence apparemment fatale qui fait la perfection d'un poème, Segalen l'atteint en mainte tentative. Un trait important est la vigilance passionnée et toujours accrue qu'il donnait à ses recherches de rythmes, de formes. Ses plus vifs élans, ses effusions visionnaires, Segalen veut les fondre aux harmonies d'un art consommé. Il faut que le dire et la manière de dire se pénètrent d'une sonorité unique.

Spiritualiste — au plus large sens — il l'est intégralement, mais à l'inverse de Claudel, pilier du dogme, son spiritualisme ne se définit pas dans des préceptes, il s'intègre au sentiment plus qu'à la conscience, il est par endroit la revendication brûlante d'une éthique ou la solennelle démarche d'un état de noblesse tout spontané. Et laissons-lui aussi pour gage cette notion de vacance, de disponibilité spéculative que Segalen avait peut-être puisée aux plus profondes sources de Lao-Tseu.

Le vague de la vie élémentaire se trouve consigné dans le cosmos du poète, certes. Mais il se présente comme le socle mouvant du monument qu'il érige. Cet élémentaire est tenu à bonne distance dans ses zones de fermentation. De ce murmurant univers, la plus haute figure sera finalement l'espoir de l'homme. Les gesticulations des matières et des êtres qui tentent, qui esquissent, se formuleront bien décantées dans un chant qui sait pressentir la santé nue, la perfection indicible.

Approfondir cette notion triomphante sans négliger les mille aspects mineurs qui jalonnent son approche, voilà le dessein de Victor Segalen.

●

Est-il encore utile de le répéter : l'affabulation chinoise de cette poésie est un point de rencontre et de convenance [2]. Couleur d'une statue, il est cette couleur qui ne modifie en rien son occupation de l'espace ni l'ordre de son sentiment. Affirmons-le, Segalen est un occidental qui pense et crée avec toutes

(2) Nous savons maintenant que Segalen méditait d'autres ouvrages. Et dans ces derniers plus rien n'apparaîtrait de cette « situation » orientale où se déroulait son œuvre.

les inflexions d'un homme d'ici. Et Segalen est encore un universel qui n'a pas craint de confronter les mouvements de son cœur et de son intelligence avec ceux d'une civilisation où le génie humain s'est manifesté magistralement, bien que selon un mode qui n'est pas celui du génie grec.

Un arrière-plan de sublime se perçoit dans tous les écrits de Segalen. Il ne peut rien envisager qu'il ne charge d'une référence dans le sacré. Point de discontinuité entre l'homme et le monde transcendental.

Ce breton, ce latin, ce chinois, ce moderne, cet antique, — ce terrien, ce céleste, sa quête était l'homme, l'homme et sa grande nostalgie d'unité.

NORGE.

STELE DU LABEUR IMPERIAL

C'est l'aurore de l'Eté. Le soleil attend. L'Empereur, ayant jeûné, ayant prié, saisit fortement le bois de la charrue et laboure ;

C'est le midi de l'Eté. Le soleil s'arrête et se tient vertical. L'Empereur, ayant pleuré, sème le grain noble, à plein bras.

C'est le soir béni de l'Eté. Les Princes et le plus vieux paysan ont récolté le blé couleur d'Empire et sur l'Esplanade carrée, — Siège de la Terre, — on broie, on herse, on blûte le froment délicieux :

Le peuple attend pour assouvir sa faim immense : tout l'Empire va se rassasier.

●

Laboureur ! Laboureur ! je dois travailler mon champ ! Je dois le déchirer de sillons douloureux.

Semeur, bon semeur, je veux ensemencer mon domaine, le gonfler à ce qu'il demande grâce.

Herseur, je dois déchirer mon champ, l'écraser sous un rouleau pesant : que les oiseaux criards ne me dérobent pas une semence,

Mais, — ayant peiné superbement de l'aube à midi et du midi au crépuscule,

Qui récoltera mes moissons ?

Péking, 10 Juillet 1911.

CHANT DU LABEUR IMPERIAL

Aurore d'Eté. Le soleil attend. Le Maître
Ayant supplié, ayant jeûné et prié
Saisit fortement le tenon approprié
Il sème et laboure aux sillons appariés.

Midi de l'Eté. Le soleil s'arrête et fond.
Le Maître à pleins bras, couvrant le champ de son geste
Egal, sème et vanne et sème le grain noble
A plein bras.

Soir béni d'Eté. Les princes et paysans
Récoltent le grain, la moisson couleur d'Empire...
Sur le carré haut, on herse, on blûte, on respire...
Le peuple aux aguets attend d'assouvir sa faim.

Aube, grand midi, soir attendu de ma vie !
Je dois labourer, raser du soc douloureux.
Je dois [ ], ensemencer mon domaine...
Mais ayant peiné, qui récoltera mon grain ?

ELOGE ET POUVOIR DE L'ABSENCE

Au loin de ta vie et près de ma solitude
J'emplis mon amour de ta présence et de toi.
Je te renouvelle, ô constante, et mon émoi
Me mène à tes yeux comme à la bouche la voix.

J'accours et je suis là plus près de ta caresse
Il semble bientôt qu'il me faut pour que je naisse
Toucher tes deux mains, solliciter le reflet
Il semble bien que je ne suis pas si tu n'es...

Voici : je te vois et te goûte et te caresse
Je devrais ici m'exprimer...
Tu trembles d'effroi, tu n'es point tienne et je vois
La peur en tes yeux de n'être plus seule en toi.

Au loin je respire et détaché de ton être
Je goûte en entier la déesse et tout le don
J'évoque sans peur ta présence et ton pardon
C'est loin de toi-même où je sais te posséder.

CHANT POUR LA MOISSON

Ha ! l'étrange moisson !

Ils m'ont dépêché jusqu'ici
Pour combattre, et le champ est vide.
Aussi loin que le bord du monde,
Des montons et des porcs dormant.

Ha ! ha, au combat voici quelqu'un !
Lance à croc, sabre rond, masse barbelée.
Les moutons et les porcs se lèvent
Ils sont myriadaires et armés

Lance à croc, sabre rond, masse barbelée
Non ! plutôt une Faux
Pour la récolte rouge : ô Magie !
Des têtes au lieu d'épis poussent de la terre engésinée

Voici que les herbes et l'ajonc et
La bourrache se changent en rebelles
Au travail ! Au combat ! Au travail
Ha ! l'étrange moisson.

6 Novembre 1911.

IMITANT LE LIVRE DES VERS

Une fille, vivant pure et secrète, vient à moi, marchant doucement et m'appelant de mon nom, et murmurant : C'est promis ? — C'est promis (moi : mais qu'ai-je donc promis ?)

Cette fille sortant de sa retraite me rejoint, marchant plus vite et, me prenant par la main, me pressant la main : C'est bien promis ? C'est promis (moi : mais quoi donc ai-je promis ?)

La fille, abandonnant sa maisonnette accourt à moi, et saisissant ma manche dans ses doigts, me retenant, s'écrie : C'est toujours promis ? — C'est promis. (moi : qu'ai-je donc promis ?)

VENT DES ROYAUMES (1)

Souffle ! souffle ! vent des Royaumes, voix de l'antiquité ! — Tu n'es pas le Grand vent Jaune, chargé de silex et de sécheresse, au front bleu, aux lèvres poudrées; tu ne viens pas d'une plaine haute, de la Terre des Herbes surchauffées...

Lève ! Lève ! vent des Royaumes, odeur des premiers âges ! — Tu ne viens pas de la Mer occidentale; non chargé d'eau ni de tonnerre, non compris dans la mousson; tu n'as pas le goût humide de la mer âcre; tu n'es point diluvien ni fécondant.

Monte, monte ! Vent des Royaumes, sursaut des moments disparus; — tu ne roules point du méridien doré; tu n'as point balancé de palmes sauvages, et passé sur d'abominables gens crus ! tu n'es point l'haleine grossière des chaleurs.

Règne, oh ! Règne ! Vent des Royaumes ! voix de l'antiquité, odeur des premiers âges, sursaut des moments disparus ! — C'est de là-bas, d'ici, de l'occident plein de vieillesse et chargé d'ans que tu roules et ennoblis tout. Descends du Toit du Monde, une fois encore; coule avec la très antique sagesse de la Sainte Rivière Wei ! Abreuve les patriarches ! Mélange-toi aux flots jaunes du Ho ! A ton esprit, à ton odeur, un tressaillement nous stupéfie : tout change donc et tout existe de nouveau ! —

C'est un moment sans heure; un cri prolongé sans angoisse. C'est le réveil et la présence : c'est la ranimation : chaque relique, si vieille que l'intelligence la pénètre, reconnaît son heure et s'émeut. — Les cloches Tcheou, pénétrées, chantent d'un son unanime de tous les pores du bronze vert; de toutes les pointes de leurs

(1) Première version de *Vent des Royaumes* (*Odes*) qui se serait scindée en deux poèmes : 1. *Vent des Royaumes ;* 2. *Voici la ferveur.*

seins métalliques : les tambours de pierre ont leurs voix grenues : sous leur poussière de tombeau, les statues de terre tendent une vie poreuse et fragile : les couvertes aux feux contenues raniment les flammes qui leur donnèrent leurs émaux : comme les langues brûlantes dans les fours de cuissons, tu reviens transmuer les choses, Vent des Royaumes ! — tu reviens pénétrer d'esprit l'abominable présent cadavérique.

Pénètre, pénètre. Souffle. Lève. Monte. Il n'y a point que les êtres inanimés. — Les plus morts ne sont pas les immobiles. Les plus précieux ne sont pas les émaux sertis d'antimoine. — Il y a tout au fond d'un tombeau que je sais, un vase archaïque pénétré de moisissure, et trop jeune pour appeler l'esprit : vieillis le : donne lui toute la nescience. Il t'appelle : quand tu te lèves, tout est prêt à sonner de ton souffle.

Quand tu souffles, vent des Royaumes, le moment crève ; l'antiquité déborde ses objets. La vie même, la très précieuse et très affairée vie, s'arrête et se suspend à ton passage : on n'espère plus : on ne désire plus : on n'existe plus, on ne peut crier de joie : on ne peut dire son nom : mais de toute sa bouche et ses yeux on t'aspire et l'on se remplit de toi.

Note de V. S. en marge du manuscrit : « C'est en réalité la seconde page de *Vent des Royaumes.* A transformer en Ode séparée : la *vitallisation* du métal et des choses par le temps ».

Voici : la ferveur : le cri prolongé sans trêve
C'est le réveil et la présence... La ranimation...
Chaque relique, si vieille que l'intelligence
La pénètre, reconnaît son heure et s'émeut.

Les cloches pénétrées, recouvrent une voix millénaire,
De tous les pores du bronze vert, de toutes les pointes
De leurs seins métalliques. Les tambours de pierre
ont leur voix grenue. Sous la poussière

Du tombeau, les statues de terre tendent une
vie fragile. Les couvertes aux feux contenues,
Raniment les flammes
Qui leur donnèrent leurs émaux.

Comme les langues brûlantes dans les fours
De cuissons, tu reviens transmuer les choses,
Vent des Royaumes. Tu reviens pénétrer
D'esprit, l'abominable présent cadavérique.

Prière, — Requête

Libérez-moi de mon Passé

Bon ou mauvais, que je n'attache pas d'importance à ce qui fut ; qui m'est lourd et met deux mains sur mes yeux, m'empêchant de voir ce qui est. Me délivrant odieusement par force de ce qui sera.

Souverain-Guide, Démon perpétuel, Démon secret de ma vie, Hôte caché, Délivrez-moi de mon Passé.

Non pas qu'il me soit odieux. Il est trop doux, trop plein, trop débordant de souvenirs, il est trop empressé autour de moi et moi je suis trop fier de lui. Il m'embarrasse.

Délivrez-moi de mon Passé.

Non pas qu'il n'ait point tenu ce que je m'étais promis. Il m'a donné tout ce qu'il pouvait. De la force, où je n'espérais aller que dans la faiblesse ; de l'étendue et du nom, quand je comptais vivre resserré et sans nom

Libérez-moi de mon Passé. Plus il est solide et prometteur, et plus il me semble lui être redevable et lié. Il prétend être la ferme assise et le sol.

Il m'obsède. Il est plus trompeur que tout. Quand je marche, d'un pas élastique, ce n'est pas sur lui que je m'appuie. Si je m'arrête, il se dérobe. Si j'essaie comme un nageur fatigué, de prendre fond, j'enfonce sans jamais plus le sentir : c'est le Passé. Il se récuse et ne me sert plus à rien.

Libérez-moi de mon Passé

Il m'empêche de voir et d'honorer ce qui sera. Ce ne sont point des remords. J'aime toujours mon passé. Je méprise le Passé dans sa vertu morte. N'est-ce donc pas que je vis ? — A demain

Brest, 23 Mars 1915.

VICTOR SEGALEN.

ANDRE DU BOUCHET

LA LUMIÈRE DE LA LAME

[La Lumière de la Lame]

Ce glacier qui grince

pour dire
la fraîcheur de la terre

sans respirer.

Comme ce papier posé à plat sur la terre, — ou un peu au-dessus de la terre, comme une lame, je cesse de respirer. La nuit, je me retourne, — un moment, pour le dire.

A la place des arbres, je vois la lumière qui attend. J'attends la lumière. Je me borne aussi à ce qui est incapable de bouger. A la place de l'arbre. A la clarté des pierres. Avec elle, je longe le sommet.

La source que j'attends se confond avec l'épaisseur aride de la terre.

Je ne peux pas imaginer la chaleur du chemin, avant d'être rentré, — que se rapproche de nous ce soir dont je n'ai pas soif. Les pierres du champ. Les pierres du papier.

Je vois tout le long du jour, de ma chambre, la poutre sombre et bleue qui barre le jour.

J'ai frappé mon front au milieu de la nuit, — contre elle.

[Sur la Route]

Le jour dont les jointures crient.

Fermer les yeux dans le jour, c'est devenir aussi âpre que la route.

Notre nuque, cette étape, — une route froide. La terre s'achève. J'en ai retiré cette lame, quand elle s'est retournée, pour surgir avec elle, le jour. J'ai vu en plein jour la terre se soulever pour me rejoindre dans la lumière immobile.

La clarté qui se découvre ne me contient plus. L'ombre elle-même ne bouge pas.

Pendant la durée de ma chute, j'ai oublié la terre.

La lumière de ton visage que le feu du jour gerce.

Je marche dans les éclats de la poussière qui nous réfléchit.

Dans le souffle court
et bleu
de l'air qui claque

loin du souffle

l'air tremble et claque.

[En Présence du Jour]

Cette profusion de draps glacés, tordus, au moment du jour.

Mes mains sont encore préoccupées par le froid, — sur cette route, sans une lampe, en plein jour. Je me retrouve contre le sol rugueux, comme le mur que la douceur du miroir étreint, — le jour qui l'étreint.

Sur cette terre, sur le sol, sans me confondre avec la terre. Avec ce renflement sous le pas, — le champ.
Jeté, sans yeux, contre le mur de la terre, l'aspérité qui nous rend ce regard.

[Croulement]

L'ombre de mon front n'obscurcit pas cette lame. Ce qui m'interrompt ne survient pas.

J'ai traversé l'étendue qu'atteignent les pierres. Ma peau garde encore la mémoire de l'été. Même immobile, je demeure moins lent que la terre.

Mon pas m'est arraché, — sans amoindrir le désir de mon front.

Je suis soufflété par la fadeur de l'étendue, j'ai laissé aujourd'hui ce qui est fixe derrière moi, je n'ai pas encore retrouvé le point où je demeure immobile.

L'air aigre m'aveugle, la fraîcheur du sol me retourne.

ANDRÉ DU BOUCHET.

JACQUELINE CLANCIER-FOREST

POÈMES

Il faut pour que ma vie continue à m'emmener vers la mort qui m'attend, et dont les signes viennent le soir éclairer mon visage de nouvelles traces sombres ;

Il faut que l'herbe se colore et doucement pénètre ma main ouverte sous l'air qui passe, comme ces éventails jetés au hasard.

Il faut que cette chambre redevienne les plages où je savais pourtant ne rien trouver d'autre en dehors des galets roses et verts qui émerveillaient mes mains.

Il faut que les tournesols se retournent à nouveau, pour que j'aperçoive à travers leur cœur transparent, les murs de ce jardin d'été où la tristesse brillait au soleil de ses longues plumes gluantes et vertes.

Car il n'y a rien pour moi à retrouver ici, si ce n'est le soir, l'étrange accueil de ton sexe, impuissant à retracer ces douces courbes du sable où les plumes des oiseaux tombaient et suivaient les regards de mes yeux qui ne les voyaient pas.

Ta voix ni tes mains ne peuvent faire fuir derrière des rideaux noirs, l'ennui et la mort que seul le soleil sur la mer où j'entrais faisait étinceler de lueurs fascinantes.

•

Je ne sais si ta vie est proche de la mienne
Mais lorsque je regarde sur ton visage les ombres bleuâtres trembler sous tes yeux ainsi que les ombres des feuilles sur le sol, je ne peux rien dire ni rien faire pour te préserver de la mort

Je veux que ton corps reste sur cette plage heureuse, où les pierres se cachaient et se découvraient ainsi qu'un trésor, là où ton cou renflé et sombre comme les colonnes se parait de la buée blanche du sel

A nouveau il y aurait ces instants préservés entre quelque zone de vent et de soleil, où je sentais que la vie et la mort n'avaient plus accès,
mes mains caressaient des tournesols et mon corps se perdait en pluie fine comme le sable fuyant sur la plage.

•

Les bêtes sont venues ce soir dans le jardin, où l'on ne sait plus si la folie et la mort auxquelles je crois autant qu'à deux objets gluants tenus dans chacune de mes mains, ne sont pas ces deux visages de chats l'un gris et l'autre noir

aux quatre yeux identiques
verts ainsi que la phosphorescence de la folie et de la mort
Folie que je présume comme ces horizons noyés mais concevables
Mort qui ne me quitte guère, comme le masque duveteux des visages de carnaval.
Que pourrais-je te donner mon amour ?
Alors que mon amour rêve et se balance entre ces deux visages de chat
l'un gris l'autre noir
Qui me regardent de leur antre sombre et sévère
et voient passer dans mes yeux qui à moitié se ferment la certitude peureuse de leur être offerte

●

Toujours j'ai regardé la mère prendre la grande et opulente
verte luxuriante faucille,
Tuer la fourmi et la famille avec cette faucille
Oh mon doux cœur comme il aurait été bon
non dément vert et admirable de vivre à l'abri de la vie

Je n'ai rien de toi
qu'un peu de feuilles de serpolet et de laurier vert
que j'invente,
car je n'ai rien de toi
que le léger feu de la boucle de ton sexe
que la très légère fantaisie de ton œil doux comme les agneaux
Mais sont-ils vrais ces agneaux peints au loin sur ma pensée
qui veut penser que le rêve demeure

Il y a aussi toi et ta bouche ouverte
s'il était possible qu'elle demeure ainsi
comme les matins qui s'ouvrent et penchent encore leurs mains sur mes mains
Je voudrais cette douceur
me noyer au centre de son repli de vierge.
Combien j'attends de nues, de liquides,
de coquillages roulant le long de mes membres immobiles.
Toujours je ne peux serrer que cette folle toupie
ne voyez-vous pas entrer cette douleur noire dans la ronde de ce jouet de bois ?
Tu ne peux rien m'apporter puisqu'il n'y a pas de grands tableaux
de prairies, de brebis avec des rubans roses,
rien qu'une terre un peu glauque et fatigante,
la langue s'y étouffe et ne peut que pendre
en dehors des lèvres minces que j'aurais voulues de soie

Eparpillé avant le silence et la nuit
La sueur coule sur ta face
Sans doute ton sexe est la dernière barrière infranchisssable
sans doute je ne veux plus que ton souffle demeure sur un visage autrement renversé que le mien, renversé sous l'amour comme ces grappes qui s'agglutinent et tombent en poudre fine,
sans doute il n'y a pas de mort ni de vie
Ton œil seul est l'enchantement des choses qui passent en musique
au pas comme dans les fêtes foraines
Jamais je ne te dirai que je t'aime
pour ne pas t'entendre dire que la mort va venir

J'ânonne de tristes mots
et je ne peux les faire aussi tendres et florissants
que ces cathédrales à demies cachées sous les feuilles
Je voudrais te saisir avec le plus large ruban
regarde comme l'heure serait :
ton doigt qui se penche
et ce verre qui se brise

Je dirai vous m'accablez
puisque là où la mer se berce et divague
vous avez fait que mes yeux renoncent à ce qu'ils croyaient être une vie d'étoupes roses, d'aigrettes blanches et de duvets sans fins
Vous m'avez arrachée à des rêves là où la mort n'était pas encore venue se figer en carcasse sombre qui me défigure
Je ne crois plus que l'amour puisse donner ce chemin étroit couronné de cerf-volants et de transparences, mais seulement le seuil où la terreur résiste à force de se garder conciliante pour les souffles étouffés dans le noir.
Je regarde sur la plage ton corps transparent se dorer de splendeur comme les digitales pourpres
Mes yeux te comparent à ces lentes tragédies qui passent sur des fonds de navire vers des sables noyés et paresseux
ton cœur s'ouvre à mon cœur
et moi à la mort

JACQUELINE CLANCIER-FOREST.

ALEXIS REMIZOV

DANS LES BRUMES HUMIDES SUR LA TERRE SACRÉE

(suite et fin)

UNE HISTOIRE IMPOSSIBLE

Le Destin capricieux qui de ses mains avait serré la gorge de Desdémone et arraché les yeux d'Œdipe, dessilla les miens qui s'ouvrirent comme ceux du Baptiste dans la nuit de la Saint Jean. Ce fut ma croix. L'étrange vie des esprits et des génies inconnus à notre monde visible se découvrit à moi. Mes regards purent pénétrer dans leur univers.

Ces esprits de l'eau, de l'air de la terre ne sont ni des bêtes ni des êtres humains. Leur sort les condamne à vivre immortels dans notre monde solaire voué à la mort.

Ils restent cachés aux hommes à qui est interdite l'entrée de leur domaine lunaire. Leur seul rêve est de partager le sort des hommes mortels, qui leur demeure étranger. Et ils n'ont pas d'autre espoir.

Leurs agitations bercent la Terre. Ils la tiennent sous leurs charmes de douleur, et glissent dans le cœur des hommes l'angoisse qui les ronge.

C'est de l'union fatale du frère et de la sœur : le Jour et la Douleur, qu'ils sont nés ; tandis que les bêtes, les oiseaux, les poissons, les arbres, les herbes, l'homme, le monde qui est nôtre, ont surgi du ravissement d'un cœur extasié. Illuminant la terre de ses rayons, la lumière s'élança plus haut que les montagnes, plus haut que le soleil, au-delà des étoiles et de l'arc en ciel, dans les hauteurs inaccessibles.

Mais ces êtres n'appartiennent pas au royaume de la lumière soumis aux lois solaires ; issus des brumes humides et de la tristesse éternelle, ils ne naissent ni ne meurent, et ne peuvent jamais échapper à leur destin.

I

Quand Odé atteignit l'âge de sept ans, le bonheur entra dans la maison. C'est un fait important. Mais il en est un autre plus important encore : il se passait chaque nuit des choses extraordinaires qui toutes concernaient Odé.

Odé, tel un petit animal agile courait toute la journée dans la cour. Ses sœurs étaient plus âgées qu'elle, elle n'avait pas d'amies. Toujours seule, elle sautait et jouait à de certains jeux. Il était étonnant de la voir. Les cheveux en désordre, toute rouge, souillée de terre ou de poussière, elle grimpait ou se cachait partout, pareille à un écureuil ou à une souris. Quand elle rentrait à la maison, souvent elle allait droit à son lit et s'y jetait sans même souper, sans se laver. Puis elle s'endormait.

Mais, chose extraordinaire, le matin on ne la reconnaissait plus : bien lavée, le visage frais, les cheveux peignés, la chemise propre ; son lit était fait, l'oreiller bien battu. Autour du lit, tout était balayé, nettoyé, reluisant. Et il y avait encore quelque chose de plus extraordinaire. On entendait, la nuit, tourner un fuseau. Or, dans la maison, il n'existait pas de fuseau et personne ne filait. Mais au bruit monotone de ce fuseau, le sommeil semblait si bon qu'on n'avait pas le courage de se lever pour aller voir, ni même de se tourner de l'autre côté.

On interrogeait Odé. Elle n'entendait pas le fuseau. Mais elle rêvait chaque nuit qu'elle se trouvait dans un jardin inconnu où les pommes étaient d'or et d'argent, et les oiseaux tels qu'elle en avait vu seulement sur des images, avec de longues queues et des têtes de lézard. Les arbres plus hauts que nos plus grands sapins, ne se terminaient pas en croix, mais en forme de couronne. Odé ne savait pas leurs noms, mais c'étaient les fougères des premiers âges de la Terre. De leurs couronnes tombaient des étincelles ; plusieurs soleils ardents brillaient dans le ciel, la lune avait les couleurs de l'aurore : rouge, rose, bleu, vert, et parmi les étincelles jaillisait une musique.

Un jour, tout le monde était sorti. Odé, se trouvait seule à la maison. Le temps était doux et calme.

— « Où est ma baguette ? » Tous les jours précédents Odé avait couru avec cette baguette, en jouant à ses jeux à elle.

Elle cherchait dans tous les coins sans se rappeler où elle l'avait mise. Soudain, elle vit une chatte sortir de derrière le poêle. Il n'y avait cependant pas de chatte à la maison. Celle-ci était grosse. Odé n'en avait jamais vu d'aussi grosse. Grise, le ventre blanc, la tête plus développée que le reste du corps, les yeux très verts, sa longue queue touffue enroulée trois fois autour de son cou, il émanait d'elle une lumière, comme si elle avait été de cristal.

La chatte la regarda avec douceur et lui tendit sa longue patte velue ; les griffes brillaient hors de leur gaine.

Odé n'eut pas peur du tout, peut-être parce que cette chatte très étrange n'avait pas l'air d'être réelle.

Odé ne s'effraya pas non plus de ce que la patte aux griffes brillantes lui parût si froide et si légère.

Comme par enchantement, Odé retrouva tout de suite sa baguette. Elle courut à la porte et dans la cour se mit à sauter comme un écureuil et à tourner comme une souris. Elle s'imaginait jouer dans le jardin de ses rêves où les pommes étaient d'or et d'argent, où la musique jaillissait des arbres en étincelles.

(Dans ce pays où les pommiers ne poussent pas, on mange au lieu de pommes des navets crus).

Ce fut seulement le soir qu'Odé se calma. Elle ne se souciait pas de l'heure, et ne s'était pas aperçue que son père, sa mère et ses sœurs étaient rentrés depuis longtemps.

A table elle pensa à sa baguette.

— « Quelle est cette chatte ? D'où vient-elle ?

— « Quelle chatte ? » dit la mère avec impatience.

— « Mais là ! » Odé montra le poêle.

On n'y prit pas garde. C'est plus tard seulement qu'on devait se rappeler cela. Et puis on avait d'autres soucis que la chatte. Le père avait perdu tout espoir de retourner dans son pays, et voici qu'une grâce

imprévue du tsar lui rendait la liberté. Plus de surveillance policière. Une simple interdiction de séjour dans les villes de Pétersbourg, Moscou, Varsovie, frappait l'ancien déporté. Mais pour sa ville natale de Posen, la route était libre.

Au moment de se coucher, Odé tout doucement s'approcha du poêle ; elle ne se trompait pas, la chatte était là. Odé lui tendit elle-même la main.

En réponse, la chatte remua les moustaches d'une certaine façon qui signifiait clairement qu'il ne fallait pas parler de chatte, que personne ne devait savoir.

Elle retint longtemps la main avec sa patte froide aux griffes luisantes, puis elle fit un mouvement d'épaules, comme si elle soupirait, et abandonna la main d'Odé.

Cette nuit-là, le fuseau se fit entendre plus fort, et une voix triste mêlait une plainte à son bourdonnement.

La mère l'entendait. Au fond de son cœur, le bonheur de son mari éveillait la douleur de l'inévitable et définitive séparation.

Et le père entendait aussi le fuseau. La déception du retour d'avance le brûlait d'une souffrance amère. Le temps comme l'eau efface sans laisser de trace le souvenir le plus profond.

Odé, dans son jardin merveilleux, entendait pendant cette nuit prophétique — c'est elle-même qui le raconta le matin — une musique qui donnait envie de pleurer.

Le secret de la mère était le pressentiment inexprimable de la séparation ; le secret du père, le pressentiment inexprimable de la désillusion. Odé elle aussi avait son secret.

Chaque jour elle voyait son étrange amie et lui racontait ses jeux et ses rêves merveilleux. La chatte écoutait, dressant les oreilles, visiblement amusée par les récits naïfs de l'enfant, et par sa façon de s'arrêter au milieux des mots pour reprendre haleine. Et chaque fois qu'Odé devait sortir, la chatte lui retenait la main, longuement comme si elle voulait ne la lui laisser jamais retirer, et toujours son même mouvement d'épaules faisait penser à un soupir.

Odé maintenant restait à la maison, elle ne courait plus du matin au soir dans la cour, mais passait tout son temps près du poêle.

Elle s'étonnait que la queue de la chatte soit si touffue, aussi légère qu'une vapeur, qu'il soit impossible de la saisir et que les griffes si aiguës ne fassent jamais de mal et semblent si froides. Odé lui prit une fois la patte et souffla dessus en la caressant. Il lui sembla qu'elle se réchauffait un peu. Et elle lui demandait sans cesse pourquoi elle avait si froid.

Muette, la chatte la regardait tristement, et dans les reflets changeants de ses yeux verts, il y avait comme dans la musique quelque chose qui donnait envie de pleurer.

Le père et la mère commencèrent à s'inquiéter. Qu'avait donc Odé ? A quoi pensait-elle toujours ? On ne pouvait la faire sortir de la maison, alors que si peu de temps auparavant il était impossible de lui faire quitter la cour. Sans cesse, auprès du poêle, elle parlait avec quelqu'un, faisait des grimaces ou subitement se mettait à pleurer. Si ce n'était qu'un jeu, quel jeu bizarre !

Ils essayèrent de lui en parler, mais Odé ne répondait que par un sourire malicieux. Quand les enfants sourient ainsi d'un air rusé, c'est qu'ils cachent un secret.

Mais les parents n'insistèrent pas. Elle ne gênait personne.

Quelqu'un toujours prenait soin d'elle, la lavait, la faisait belle. Et le fuseau tournait toute la nuit, le fil bourdonnant vous arrachait à vos tristes pensées et vous emportait, berceur, vers des rêves couleur d'arc-en-ciel.

La mère se leva une fois au milieu de la nuit, alluma une bougie et put tout voir.

Odé, assise dans son lit, tendait les bras comme si quelqu'un les lui tenait, et elle souriait, puis laissait tomber sa tête sur l'oreiller et elle la tournait comme si on la coiffait.

La bougie à la main, la mère s'approcha, mais elle n'osa pas l'appeler tant les yeux d'Odé étaient étranges. Elle regardait « ailleurs ». Un tel regard vous remplit d'épouvante.

L'affection d'Odé grandit pour la chatte. Elles étaient inséparables. La chatte était comme entourée de glace fine et transparente, mais quelle chaude tendresse se cachait dans son regard ! Il semblait à Odé, que sans avoir besoin de paroles, la chatte lui disait qu'elle lui était plus chère que tout au monde, que ni père, ni mère, ni sœurs ne l'aimaient autant, et qu'elle ferait tout pour elle, même l'impossible.

La chatte levait sa patte griffue et la passait sur le visage d'Odé, puis elle l'éventait de sa queue. Et ces contacts étaient comme un air frais, doux à respirer.

Odé n'avait pas pu ne pas s'apercevoir qu'elle était propre, bien vêtue, que tout ce qui l'entourait reluisait. A peine concevait-elle un désir qu'il se trouvait comblé. Et cela en toutes circonstances. Ainsi, quand tout le monde se plaignait du froid, Odé ne le sentait pas ; quand tout le monde disait qu'il faisait noir comme dans un four, pour Odé il faisait clair comme en plein jour. On eût dit que quelqu'un l'enveloppait de chaleur et de lumière.

Odé voyait bien que tous les soins dont elle était entourée, elle les devait à la chatte. Mais personne n'avait vu la chatte, personne ne savait qu'elle était derrière le poêle.

Pourquoi la chatte n'était-elle vue de personne ? Et si elle n'était pas véritablement une chatte, que pouvait-elle être en réalité ?

Autrefois, les jeux d'Odé étaient silencieux, mais turbulents — l'écureuil et la souris. — Maintenant, près du poêle, Odé parlait toute seule. Ces conversations duraient des heures, des journées entières. Et le mot « chatte » était celui qui revenait le plus souvent.

II

Il passa dans le pays un pèlerin.

Les pèlerins venus de Sibérie, de Perm, de Viatka, traversaient Oustsysolks pour se rendre chez Procope, un saint homme voué à la Vierge Marie. Les rivières et les étoiles étaient leurs sœurs, les bois leurs frères et la steppe leur fiancée.

En entrant dans la maison, le pèlerin regarda tout autour de lui, et il s'assit sans rien dire, pensif. Ses yeux brillaient.

Le père et la mère lui parlèrent d'Odé. Ils lui racontèrent tout depuis le commencement, depuis le jour de ses sept ans. Ils lui dirent que l'enfant avait beaucoup changé, qu'on entendait un fuseau, qu'elle jouait à parler toute seule et regardait en souriant (on ne sourit ainsi qu'à celui qu'on aime et qui vous aime). Et brusquement elle se mettait à pleurer. Ils parlèrent aussi de la chatte.

Le pèlerin les écouta attentivement et dit :

« Mes braves gens, vous avez chez vous la Kikimora ».

Ils eurent peur.

Et chacun d'eux pensa : « Quelle faute ai-je pu commettre ? »

— « Vous n'êtes pas coupables, dit le pèlerin. La Kikimora n'est pas un démon » et après réflexion, il ajouta : « Mais elle est dangereuse ».

— « Elle ne nous fait aucun mal, dit la mère. Nos affaires vont bien ».

— « Vos affaires vont bien, interrompit le pèlerin. Mais cette réussite, il faudra la payer ».

Et il regarda tristement la mère. Elle tressaillit, se rappelant quelque chose. C'étaient ses pensées de la nuit, et le pressentiment de la séparation.

— « La croix ne peut rien contre elles, murmura le pèlerin. La croix chasse les revenants, les démons ; mais il n'y a pas de croix contre les Kikimoras, contre les esprits des forêts et des eaux. Le Christ ne les chassait pas. « Le vent et la mer lui obéissaient ». Chacun est libre chez soi, et dans la forêt, la Kikimora est chez elle ».

(J'aurais pu ajouter que la Kikimora — la Chimère — n'est pas un démon, et invoquer les Pères du XVIII[e] siècle : l'abbé de Villans, le Père Bougeant, Don Pernetty, qui font grâce à toutes ces créatures de Dieu : sylphes, salamandres, ondines ou gnomes ; j'aurais pu invoquer aussi Justin Kerner, protecteur des esprits).

— « Ce n'est pas pour rien que la Kikimora est venue chez vous, poursuivit le pèlerin ; elle à son idée.

Ce n'est pas qu'elle puisse faire grand mal, mais il y un danger. Le bien qu'elle vous veut peut toujours se tourner en mal. A sept ans, ce sont des jeux, des pommes d'or et d'argent, mais à quatorze ans, il n'est plus question de contes. Cela devient dangereux. Leur monde est silencieux, triste, secret. Elles ne peuvent en sortir, mais elles cherchent pourtant à le quitter, à en franchir les limites. Un rêve de liberté vit en elles ; elles souffrent comme le font les hommes dans ce monde que notre orgueil humain juge imparfait, inachevé, et dont notre regard orgueilleux découvre tous les défauts, ce monde créé par Dieu où seul est heureux celui qui aime ! » Il regarda la mère.

Elle soupira profondément. Si elle avait su s'exprimer elle aurait dit :

« Quel douloureux bonheur que d'aimer ! »

— « L'amour seul peut changer leur vie, continua le pèlerin. L'amour d'un être humain peut leur permettre pour un certain temps de sortir de leur monde. Mais celui qu'elles aiment est en leur pouvoir, et ce pouvoir n'est pas à la mesure des forces humaines. Un conte n'est qu'une fiction, et leur vie est un conte, tandis que la vie de l'homme est un chant. Les chants sont des réalités, et du mélange des deux on ne peut attendre que le malheur ».

Le père et la mère le prièrent de les délivrer, si c'était possible.

— « La croix n'y peut rien. Mais il y a un autre moyen », dit le pèlerin. Et il se leva.

Il alla dans tous les coins en murmurant. Quelques mots se distinguaient clairement :

— « ...De celui qui vole, nage, marche, rampe, saute, bondit, rit aux éclats... ».

De ses mains, il agitait l'air comme pour un appel, se tournait à gauche, à droite, puis faisait le geste de lancer quelque chose, hop ! par la fenêtre.

Il regarda derrière le poêle — on ne voyait pas de chatte. Il resta longtemps silencieux, le regard « ailleurs », comme Odé pendant la nuit. Ensuite le visage tourné vers le poêle, il recula lentement jusqu'à la porte et là, d'un mouvement rapide, il sortit dans la cour. Il prit une poignée de terre, et se plaçant sur le seuil, il jeta par trois fois la terre par-dessus son épaule, de la maison vers la cour.

— « Dans trois jours, dit le pèlerin, vous serez délivrés. Prenez patience ». Le pèlerin fit ses adieux et partit. Alors commença une nuit d'effroi.

La nuit du Nord est claire. On n'allume pas de lampe.

Vers minuit, la mère qui commençait à s'endormir se mit à crier : elle voyait de petites flammes bleues sautiller par terre. Le père se leva pour voir, et au milieu de la pièce, tout à coup, il trébucha comme s'il avait heurté quelque chose, mais il n'y avait rien. Il s'arrêta et de nouveau quelque chose se glissa sous ses pieds et disparut. Les petites flammes bleues sautillaient par terre.

Lorsque, ne pouvant plus résister au sommeil, tout le monde fut couché, on eut l'impression que la maison se déplaçait. Les vitres commencèrent à tinter, la vaisselle tomba de l'étagère. Et tout se mit à tournoyer pêle-mêle, et à retomber en miettes. Les chaises et les tables volaient jusqu'au plafond au milieu de hurlements, et un tabouret lancé par une main irritée frappait le plancher. Ce fracas, et le tourbillon furieux et sans fin des objets vous faisaient perdre la tête. A terre, ce n'étaient plus de petites flammes, mais des lézards dont la fuite brillait rapide et bleue, ébranlant la maison. Soudain tout se calma. On n'entendait plus que des pas étouffés et le souffle lourd d'un ourson. C'était encore plus effrayant que le tapage, les hurlements et le tourbillon. On n'osait plus ouvrir les yeux, et l'on ne se rappela plus comment on finit pour s'endormir.

Le lendemain matin, on ne savait plus s'il fallait rire ou pleurer de ce que l'on découvrait. C'était un scandale. Le père était couché les pieds sur l'oreiller ; la mère était sous son lit, si bien enfoncée qu'à peine on put la tirer de là, les mains égratignées et le nez couvert de poussière. Quand aux sœurs, l'une, Marianne était couchée sur le ventre, le dos nus ; l'autre, Anna, tenait à deux mains ses jambes repliées jusqu'au menton.

Odé seule n'avait rien entendu ; elle était comme toujours bien lavée, bien mise, et autour de son lit, tout était en ordre, intact et reluisant.

III

Depuis le lundi, Odé ne sortait plus. Comme sous l'effet d'un charme, elle ne s'éloignait plus du poêle et ne répondait plus lorsqu'on l'appelait. Le regard fixe et douloureux, elle tendait la main comme si elle tenait celle de quelqu'un. Et que de douleur dans son sourire ! Ses lèvres pâles se coloraient sous l'effet d'une amère souffrance. L'inévitable devait s'accomplir, sa chatte allait quitter la maison.

Mais on ne s'occupait pas d'Odé. Depuis le lundi, tout était bouleversé, plus que dans une prison. Quand vint la troisième nuit, de petites flammes bleues comme la première fois sautillaient sur le sol ; des mains crochues vous saisissaient les jambes. Ils s'étaient tous serrés les uns contre les autres et il leur semblait que la maison allait s'écrouler et les écraser tous. Quands les lézards se furent tous enfuis, tout se calma. L'être qui soufflait comme un ourson marchait armé d'un tire-bouchon qu'il leur enfonçait dans la tête. Lorsqu'il le retirait, ils en voyaient trente-six chandelles.

Je ne sais ce que font les bêtes. Mais l'homme est capable d'une longue patience. Il peut longtemps souffrir en silence ; cependant, au-delà d'une certaine limite, ce n'est plus possible et cette impossibilité se manifeste. Il n'y avait plus qu'à quitter la maison. Tant pis si l'on perdait tout ce qu'on possédait, mais rester n'était plus possible.

Odé se leva comme d'habitude. Elle n'avait rien remarqué. Elle courut aussitôt vers le poêle et ses lèvres remuaient comme si elle appelait. Une inquiétude tout à coup la saisit : la chatte n'était plus là. Odé l'appela encore — pas de réponse. Elle sortit dans la cour en courant.

Ce fut de nouveau la petite Odé d'autrefois, écureuil et souris. Il ne resta ni coin, ni recoin, ni fente, ni terrier où elle n'eût pas regardé. Ses yeux avaient fouillé toute la cour.

Debout sur la souche de cèdre, au milieu de la cour, elle arrêta son regard sur le toit. Là-haut, à côté de la cheminée, il y avait un chat. Oui, c'était bien sa chatte, mais quelle offense dans se yeux ! Elle faisait signe à Odé de s'approcher.

Vite Odé courut vers le mur, grimpa comme un chat et se hissa sur le toit.

Elle restait debout sur le faîte, et comme dans un rêve, elle regardait « ailleurs » en souriant. Que de bonheur dans ce sourire, et que de souffrance ! La tête levée, elle tendait les bras comme si quelqu'un l'appelait. La chatte était montée plus haut que la cheminée.

Marianne la première aperçut Odé et appela sa mère. Le père et la mère sortirent dans la cour.

Odé, s'appuyant à la corniche tendait les bras au-dessus de sa tête, vers la chatte qui montait toujours plus haut.

Il était impossible de laisser se prolonger cette situation, cette épouvante. La mère n'en pouvant plus gémit. Et ce faible et pitoyable gémissement vint frapper comme un coup de tonnerre Odé qui respirait à peine. Glissant sur la corniche, elle tomba comme un paquet sur le sol, la face tournée vers le ciel.

Elle restait étendue, à terre, inanimée, froide, mais sans une égratignure, sans une meurtrissure. Son père la releva et la porta à la maison dans le coin des icones.

Et dans la maison tout s'apaisa.

Etourdis par trois nuits de cauchemar, le père, la mère et les sœurs aînées erraient de pièce en pièce, ramassaient les débris de vaisselle et les éclats de verre.

Tandis qu'ils se livraient à cette occupation, une femme inconnue entra sans frapper ; la serrure étant brisée la porte restait ouverte.

Cette femme n'était pas du pays. Tout enveloppée de châles, elle ressemblait plutôt à une Samoyède. Son air était étrange.

Sans avoir de bosse, elle regardait comme les bossus, en levant les yeux.

On se réjouit de la voir. Enfin une âme vivante ! On lui montra les débris. Mais elle savait déjà tout.

— « Il vous faut, brave gens, appeler une Kikimora ! » dit-elle sans les regarder, mais on voyait s'agiter dans ses yeux une petite lueur.

— « Encore une Kikimora ! Laquelle ? » répondirent-ils.

Ils avaient tout à fait perdu la tête, Maintenant le calme était revenu dans la maison, la Kikimora était partie, le pèlerin l'avait chassée, et voilà encore...

— « Mais vous n'avez rien à craindre, dit la Kikimora. Je ne vous ferai pas de mal ».

Ils la crurent. Quand on a peur on se fie non seulement à la Kikimora, mais même à un simple mortel. On la mena dans le coin des icones où était couchée Odé.

Comme le pèlerin, la Kikimora regarda tout autour d'elle, huma l'air, et après un moment de réflexion, ordonna que tout le monde sorte.

Lorsque tous furent dehors, elle s'approcha d'Odé, lui tendit les bras, et tout à coup se transforma. Les châles tombèrent de ses épaules, elle se dressa, passa ses doigts fins sur Odé, remontant des pieds vers le cœur, du cœur vers le cou, et plus haut sur le visage.

Odé reprit ses sens.

Devant elle, se tenait, enveloppée d'un léger duvet printanier, une jeune fille qui ressemblait à Marianne. Ses yeux d'un vert sombre brillaient pareils à la fleur merveilleuse des fougères dans la nuit de la St-Jean.

Odé, involontairement, ferma les yeux. Elle avait reconnu sa chatte, et lui tendant la main, elle sourit.

Ce ne fut pas la chatte qui lui prit la main, mais cette fille aux yeux verts qui ressemblait à Marianne, et tenait Odé sous son charme de merveilleuse fleur de fougère.

Pour la première fois, Odé entendit sa voix claire comme un ruisseau de printemps.

— « Il n'est pour nous ni naissance ni mort. Epanouies comme les fleurs, vertes comme les arbres, nous ne sommes pourtant ni fleurs ni arbres. Dans notre vie sans limite, il n'y a ni souffrance ni peur. — Elle soupira. — « Six printemps passeront. Viendra le septième. — Rappelle-toi ! Mon amour pour toi est plus grand que celui de ta mère, plus grand que celui de ton père. Te souviens-tu de ton jardin ? Te souviens-tu de la musique ? Je penserai sans cesse à toi, tristement. Je voudrais pleurer, mais je n'ai pas le pouvoir de verser des larmes ».

Elle allait pour l'embrasser, mais elle ne la toucha pas, et comme une coupable, laissa retomber ses bras. Un souffle soudain agita l'air.

Odé respira profondément, se leva et vit sortir de la pièce une femme enveloppée de châles.

IV

Six printemps ont passé. Odé se souvient-elle encore après tant d'années ? Non. On dirait qu'elle a dormi tout ce temps d'un sommeil sans rêves. Il y a pourtant, caché au fond de moi, quelque chose qui réveille en elle un souvenir confus. L'oubli est dans la nature humaine, mais « là-bas » tout reste aussi vivant que la minute présente. On attendait « là-bas » que le moment soit venu. Et voici qu'il était arrivé.

Je remarquai un grand changement chez Odé. Son regard, sa voix n'étaient plus les mêmes. J'interrogeai sa mère.

— « Qu'a donc la petite Odé ? »

— « Odé est grande maintenant », dit la mère.

Je compris.

Le jour de la Trinité, le temps était aussi doux qu'en plein été. Odé et ses amies qui elles aussi ce printemps étaient devenues grandes décidèrent d'aller dans l'île. Elles passèrent dans la forêt toute cette journée de fête. Le soir, quand s'allumèrent et flamboyèrent à la fois le couchant et l'aurore, la barque qui soulevait sur la rivière empourprée une abondante écoume rose, atteignit le rivage, laissant derrière elle un sillage bleu ; quel chatoiement de couleurs, et comme les voix sonnaient clair !

Mais on n'entendait pas la voix d'Odé.

Essoufflée, à bout de force, Odé accourait vers la berge, mais il était trop tard. La barque atteignait déjà l'autre rive, du côté de la ville. Elle entendait les voix de ses compagnes, elle essayait elle-même de crier, mais elle était si épuisée qu'elle n'entendait même pas ses cris. Elle les vit quitter la barque et monter en blanche file vers le village. A ce moment quelqu'un l'appela et elle eut peur ; elle comprenait que cet appel venait de la forêt et non de l'autre rive. Mais il suffisait d'attendre. Au matin, on viendrait la

chercher. Il ne s'agissait que d'une nuit à passer. De nouveau quelqu'un l'appela, il lui sembla que plusieurs voix criaient et qu'elles s'étaient rapprochées.

La nuit était claire ; le feuillage se découpait sur un ciel de cuivre. Le long de la rivière montait une brume humide qui cacha le rivage. Et il fit brusquement très froid.

Odé s'éloigna un peu de la rive pour avoir moins froid et se blottit sous un vieux sapin. De nouveau on l'appela, et la voix n'avait rien de menaçant. C'était ainsi qu'on appellerait le lendemain matin pour qu'elle revienne à la maison.

Elle se voyait déjà à la maison. Seulement ce n'était pas la sienne. Celle-ci était basse et ressemblait à une caisse peinte en jaune dont la peinture était ternie. Les murs semblaient sales, il n'y avait pas de fenêtre, et rien pour ouvrir la porte. Contre le mur se trouvait une table, sans rien dessus, comme dans l'étuve des bains. Le long du mur opposé, un lit. Elle allait s'asseoir sur ce lit lorsqu'elle vit des rats sortir du plancher près de la porte et s'approcher de la table. En avant venait un très gros rat, de la taille d'un chat ; derrière lui, il y en avait un moins gros et trois petits, pas plus gros que des souris. « Ils cherchent à se cacher pour avoir moins froid, pensa-t-elle. Mais où y a-t-il une fente ? » Elle voulait regarder sous la table, lorsqu'elle vit Marianne. Marianne avait réussi à saisir le plus gros des rats et elle le tenait dans les mains. « Le marteau ! dit-elle, vite ! » Odé comprit qu'il fallait donner un coup sur la tête du rat, mais le marteau se trouvait sur le lit. Elle le chercha sur la couverture, il n'y était plus. « Vite, vite ! » criait Marianne. Enfin elle le trouva. Elle le prit, visa la tête du rat et de toutes ses forces, frappa. Marianne tout à coup se contracta, se baissa et de ses doigts crispés se mit à donner de petits coups sur le rat. Ce n'est pas seulement le rat, mais la main de Marianne que le marteau avait frappé. Comme on voit de la viande hachée sortir d'un boyau la tête du rat tombait entre les doigts de Marianne. Marianne la mit sur sa paume et la montra. Et la tête n'était plus celle du rat, mais celle d'un chat mort, tout mouillé, avec des yeux blancs qui coulaient. « Comme je me sens mal ! pensa Odé en fermant les yeux. Elle était assise sur le lit dur et elle voyait toujours devant elle la tête mouillée du chat mort et les moustaches grises qui pointaient. Ses yeux lui faisaient si mal qu'elle les rouvrit ; elle vit alors sa chatte, la reconnut et toute joyeuse lui tendit les deux bras : c'était bien sa chatte

grise au ventre blanc, aux griffes luisantes et froides qui ne semblaient pas naturelles, à la queue légère et touffue enroulée trois fois autour du cou. Et devant les yeux d'Odé, se dépouillant de sa fourrure de chatte, apparut la jeune fille qu'elle avait vue en rêve, couverte d'un vert duvet printanier. Odé se rappela tout et prit peur. La jeune fille, debout en face d'Odé, arrangeait sur sa poitrine, d'un air coupable, des feuillages roux. « Quelle douleur, murmurait-elle, oh ! quelle douleur » Et ses yeux couleur de fougère brillaient d'un feu noir, pleins d'amertume et de mortel chagrin. Elle était tout près, les feuillages roux bruissaient contre les mains d'Odé. S'inclinant vers son visage, elle lui prit le menton et posa sur ses lèvres un baiser ardent et profond. Odé crut voir quelque chose de noir dans un abîme sans fond. Et tout à coup surgissant des sombres profondeurs cette chose noire lui ferma les yeux. C'était le nœud coulant de la mort.

On chercha longtemps Odé. Elle n'était pas loin pourtant : sur la rive, au pied d'un vieux sapin. Elle était assise, blottie sous la verte barbe d'un lichen Au-dessus d'elle brillaient les cônes roux du sapin et elle était toute poudrée de pollen jaune. On l'aurait crue vivante. On voyait seulement sur son menton, du côté gauche, une tache rouge, et sa lèvre inférieure était entr'ouverte aussi du côté gauche, comme si on lui avait arraché une dent.

« C'est la Kikimora qui l'a étranglée en jouant » expliqua-t-on. (On trouve toujours une explication).

ALEXIS RÉMIZOV.

(Traduit du russe par MARGUERITE VASSOILLE et HÉLÈNE COSTES).

JEAN BRETON

TERRE SANS MIRACLES

CEUX QUI S'AIMENT

Elle lance son foulard dans la neige
L'horizon ferme son pupitre

On dit que la nuit brûle
Les amants qui trop s'enlacèrent

Elle ne veut ni marcher ni dormir
Elle cherche une trace que le vent déchire

On dit que la nuit tarde
Quand les amants sont séparés

Elle veille, ses seins ne la gênent pas
Elle les écarte pour respirer

Les amants n'ont souci
Ni de vent ni de neige

Elle vacille soudain
Frappée par un jet d'eau
En pleine tempe

Les amants se disputent
Quand le jour les disperse

Elle est morte sans bruit
Près d'un ruisseau qui jappe

Ceux qui s'aiment ne rêvent plus
Ceux qui meurent, il leur faut du temps
avant de clore leurs paupières.

L'OMBRE ET LE SOLEIL

Il n'est guère que l'ombre
qui soit digne de mon amour
quand mes pas m'abandonnent
à la fontaine qui tressaille

J'ai découvert un puits cerné d'écume
des grappes pesant leurs grains
Le silence bat ses tambours
dès que j'entre dans son sillage

L'ombre et le soleil sont tapis
au-dessus de mes mains offertes
au tremblement de la colère
Ah ! Suis-je aussi frêle que ma recherche ?

Mille oiseaux ont chassé leur cri
au-devant de leur vol cruel
Le ciel pèse
Une fourmi rouge
imprime ses menuets sur la ronce

Des parfums verts explosent
Pour couronner sa victoire
une femme les poursuit jusqu'au nuage
qui pend tel un baudrier

Rien ne révèle
la perfection de la machine
qui soudoie toutes nos trahisons

Mais les ongles tremblent
sur la peau en fuite du vent
Je ne sais quelle soie
s'apaiserait à leur contact

Il faut atteindre à l'aveu obstiné
malgré les bonds de la tempête
malgré le pépiement du sang
qui demande grâce

Puis glisser au sommeil.

UN INSTANT

Après t'avoir aimée, j'ai envie de mourir
et de mêler mon cœur à la poussière
genoux brisés, la tempe ouverte,
quand la mystérieuse pépite du désir
achève de brûler son métal
et que je me retrouve abandonné
sur une terre sans miracles

Ah ! Reste encore un instant entre mes bras
afin que je me sente moins seul dans l'amertume
Ne te détache pas à si bon compte
de mon beau cadavre immobile
Et sois patiente : n'ouvre pas la bouche
où tes dents se figent dans un garde-à-vous de lumière

Tout est prison à ma volupté, à ma tendresse
même ta hanche, même le feu de ton ventre
J'ai peur, et pourtant tu dis que tu m'aimes
Et que notre défi est ancré dans l'azur

J'ai peur, et pourtant le soleil agite son manteau
sur la face de notre maison
Mais peut-on réchauffer la pierre ?

Parviendrai-je à quitter ce lit de gloire et d'infortune
et à reprendre ma place
dans la colonne des condamnés
qui marchent allègrement vers l'abîme
à coups de talons ivres et doux ?

UN BRUIT D'EAU

La lampe jette sa paille enflammée dans mes yeux
et je brûle comme cette nuit à ma fenêtre
enveloppée de son burnous d'étoiles
Nonchalant, un bruit d'eau
baigne les cystes tassés sur leurs tiges
de chaque côté du Vallon de la Solitude

Une femme monte vers le village
comme pour réclamer justice
ses seins veulent mordre le vent
Ceux qu'elle croise évitent son regard

La mer a beau plaquer ses accords
sur le froc somptueux des roches
qui m'appelle et qui me répond
dans le soir épais et tragique ?

Il y a de la farine sur l'aile
de cette hirondelle des murs
un amidon glacé
poudre le col de ce riche estivant

Nul n'échappe à la loi sévère
malgré nos lèvres qui se blessent
à vouloir défier le malheur

Pourquoi poursuivre, pourquoi rire ?
Usant l'écorce de la terre
des pas sans avenir se pressent
Ce sont les tiens que je recherche
et le balancement de branche
de tes flancs
Où ai-je perdu le couteau de ta langue ?
Dans quelle prairie de boue et de rosée ?..

UN BOUQUET SUR LE BATIMENT B.

à André Le Brun, compagnon.

La pluie cognait à ma fenêtre
comme un enfant très doux sur ses béquilles
cherchant un message à livrer

Hara-kiri de mes amours
ô mon enfance piétinée
on m'arracha tant de sanglots
que ma revanche nargue l'éternel

Je n'ai pourtant qu'une patrie
chuchotée, tapie dans la brume
quelques mètres carrés
de papier, de planches, de couleurs
aux armes du carnaval et du désir.

•

Il y eut d'abord ce baiser
ou plutôt une moue proche de l'insulte
Douce gondole, sa bouche se débattait dans le silence
Crêtée d'un tumulte de boucles
— deux poings de paille
— une gerbe de blé en fleurs
je sentais palpiter un orage
en lutte dans ses veines tendres

Son corps jeté sur mon lit
et que mes regards apprivoisent
on dirait une cathédrale
sculptée dans la pierre blanche
on dirait la rampe d'un escalier d'ébène
ou le croquis fébrile d'un forban
sur la brique de sa prison

La belle candidate attend
que je sois nu comme un platane
lorsque l'hiver guillotine deux saisons
nu comme un ver, nu comme un sabre

Pourquoi me suis-je retrouvé
entre ses bras et sa poitrine
couleur de champagne ou d'aloès ?
Je crois bien que mon amertume
nous avait faussé compagnie

Son corps tournait comme une roue
Ses lèvres se tordaient sans cesse
ivoire sur écusson pourpre
Son front butait sur mes caresses

Comme un missel usé
elle ferme ses cuisses
les baigne de linges mystérieux

Sa robe tombe sur son cou
Carcan destiné au complot
Tissu qui étouffe l'ivresse

●

Elle est partie, mon impatiente,
après avoir posé ses lèvres sur ma porte
où je lis maintenant deux tranches de citron
découpées au couteau
et gravées du sang pauvre de son fard

Mais je ne suis plus en exil
Ma blessure a créé sa légende
Un peu de neige dans mon cœur
conserve ses vestiges :
deux talons de bottines
en forme de valets de sept.

JEAN BRETON.

REMY BATAILLE

L'EPOQUE DE MON SILENCE

La nuit

Mon village allège ses rues, ses murs et ses toits

Les maisons des bêtes respirent.

N'aimer de la lumière que son repos entre les poutres du plafond sous les anses des paniers et des pots

Avec sa bouche dans l'ombre l'enfant plus que le soleil t'éclaire

N'aimer du bois que sa fuite allègre dans le feu

Dans les copeaux de l'aube neuve trouver l'espace de ma vie le plus libre le plus proche de ma paix

Et pour survivre au cercle de la nuit aux fruits parfaits de la femme

Vivre seul l'époque de mon silence.

D'UNE FILLE A L'AUTRE

Revenant de Poitiers trois filles m'ont donné deux doigts
d'étoffe claire, pour me porter chance,
m'ont montré deux doigts de peau blanche dessous
leurs jupons

Ensemble nous avons bu beaucoup de verres d'été,
ensemble nous avons mangé beaucoup d'oranges de
baisers

A chacune pour lui porter chance je remis un peu de
ma joie à nouer dans ses cheveux,

un peu de ma peine pour doubler son sourire

La première avait des souliers de flamme

La deuxième un chapeau de lune

La troisième de nos désirs s'était fait une robe neuve
comme une vague

Toutes les filles dans une saison
toutes les saisons dans une robe
ainsi va l'amour du temps

COMPLAINTE DES MAINS FOLLES

Des tourterelles sans ailes
sont nées ce matin.

Nous ne coucherons plus avec nos femmes, nous n'irons plus à l'église, nous ne mettrons plus nos souliers : les coccinelles frappent les fleurs.

Dans la tour de tes années il vaudrait mieux que les escaliers retournent en arrière : pour un vrai bâton pour un vrai caillou tu donnerais ton royaume.

Mais les cités rebondies sortiront de nos têtes,
et s'en vient l'ami des terriers,

La terre et la mer sont mes filles folles.

Que feront les tourterelles sans ailes
sinon l'amour.

RÉMY BATAILLE.

CHARLES SALLEFRANQUE

JUAN RAMON JIMENEZ

L'Espagne a appris presque en même temps la mort du grand romancier basque Pio Baroja, poète en ses vieux jours au cours de son exil à Paris, et le prix Nobel accordé au poète de Moguer Juan Ramon Jimenez: Don Ramon ou, familièrement à l'espagnole J.R.J. L'un, le doyen, à 84 ans, l'autre, le benjamin à 75 ans, de cette prodigieuse génération littéraire de 1898, si magnifique et si diverse dont il ne survit plus guère que son nouveau doyen l'adorable enchanteur Azorin et le romancier Perez de Ayala si l'on omet le grand médiéviste Don Ramon Menendez Pidal dont l'œuvre maîtresse: « L'Espagne du Cid » n'est pas encore traduite.

Pio Baroja n'était plus depuis la guerre civile, également déçu par les droites et les gauches, que l'ombre de lui-même. Juan Ramon, encore dans la pleine ferveur de son génie et de sa flamme métaphysique, a appris la nouvelle du prix Nobel au chevet du lit où agonisait son incomparable épouse Zénobia Camprubi qui fut son initiatrice à la philosophie des Védas et à la littérature sanscrite et avec qui il traduisit Rabindranath Tagore et le grand poète irlandais John Synge. Sans cette insigne présence à ses côtés, sans doute Juan Ramon Jimenez, bien qu'il y fut prédestiné par son amitié pour Romain Rolland, n'aurait point été si profondément influencé par les doctrines hindoues et son singulier périple intellectuel, qui commence avec Verlaine et Gabriel d'Annunzio, eut été assez différent.

Le prix Nobel consacre du reste une gloire ancienne. Il y a beau temps (il est vrai que Ramon publia ses premiers poèmes à 17 ans), que Ruben Dario le salua en un sonnet fameux, alors que Ramon était aux prises avec la mort dans un sanatorium à 23 ans, comme un égal et Dario était tenu alors à bon droit (l'œuvre poétique de Miguel de Unamuno étant en grande partie inédite), comme le prince des poètes du monde hispanique. Cet hommage du grand aîné fut sans doute la plus profonde joie littéraire de Ramon, le moins académique des êtres malgré sa courtoisie de grand seigneur et son élégance vestimentaire, élégance qui fut un des traits de cette génération de 1898 si préoccupée de réagir contre la

bohême romantique. Le prix Nobel aurait laissé très froid Don Ramon, qui fit campagne jadis pour Gasset et pour Azorin, s'il ne s'en était réjoui pour la gloire des lettres hispaniques. L'Académie de Suède n'avait jusqu'ici couronné parmi les écrivains espagnols que deux estimables dramaturges Echegaray et Jacinto Benavente et une aimable et exquise poètesse chilienne Gabriela Mistral si inférieure à son compatriote Pablo Neruda. Les écrivains espagnols en étaient agacés et trouvaient à juste titre étrange que Stockholm ait successivement oublié les plus grands de la génération de 1898 : Alfredo Machado, Azorin, Menendez Pidal, Eugenio d'Ors et, de plus en plus près de nous, Ortega y Gasset, Americo Castro, Lorca, Neruda et Alberti.

Juan Ramon Jimenez est la seconde des étoiles nouvelles qui naquirent au firmament, bien obscur vers 1900, de la poésie espagnole alors attardée en un romantisme désuet. Astre qui devait briller avec fixité tandis qu'en naissaient successivement quatre, puis dix, puis quinze autre et encore oubliai-je ici dix poètes de l'Amérique Ibérique, mais l'Anthologie publiée hier pour l'Unesco par Federico de Onis va ouvrir l'Europe à ces nobles et hautes voix. En 1934, l'incomparable cohorte des poètes castillans accueillis par Gerardo Diego dans son irremplaçable anthologie saluait unanimement en J.R.J. son maître ; même un Salinas et un Guillen avec qui il allait si vivement controverser deux ans plus tard. Enrique Azcoaga en 1953 est allé même jusqu'à exclure de son si vaste et intelligent panorama de la poésie moderne espagnole tous ceux des contemporains qui ne se rattachent pas, par un trait au moins, à la divine trinité poétique : Unamuno, Antonio Machado et Juan Ramon Jimenez. Il va sans dire qu'il est salué comme le maître altissime par le poète gaditan José-Luis Cano, l'animateur de l'insigne collection poétique « Adonaïs », au seuil de sa sévère anthologie des poètes andalous d'aujourd'hui.

Certes c'est l'artiste accompli qui a été couronné à Stockholm mais l'Académie suédoise a tenu à souligner que c'était aussi l'homme exemplaire. Nul peut-être parmi les fils d'Adam, si nous oublions le légendaire Antar, n'a été plus uniquement, plus volontairement, plus exclusivement poète. Juan Ramon est entré et a vécu en poésie comme jadis nos pères entraient et vivaient en religion, bien qu'il n'y ait rien en lui de l'esthète ruskinien. A cet égard comme à quelques autres, observe le grand critique allemand Curtius, il est assez proche de Rainer Maria Rilke dont il est cependant si différent. Seulement Juan Ramon, comme les grands fondateurs d'ordre, est souvent sorti de sa cellule ; c'est qu'il s'agissait d'exalter la très haute conception qu'il se fait de l'art du poète ou de défendre un poète. Il a quasi assumé, depuis 25 ans, avec une générosité magnifique et une intran-

sigeance absolue, aux dépens de son temps et de son œuvre, une espèce de surintendance impériale des poésies hispaniques. Il y a un peu en lui, né sous le ciel inflexible de Moguer d'où partirent les caravelles de Colomb à la quête des Indes, de l'âme rude des conquistadors, mais c'est aux Indes spirituelles qu'il prétendait aborder. Quel est le jeune poète de talent, malgré des sautes d'humeur très andalouses, qu'il n'ait encouragé par son accueil, ses lettres ou ses conseils, dont il n'ait essayé de faire publier un poème dans une revue ? Quant aux revues poétiques même les plus humbles il les a généreusement servies.

Inépuisable fécondité de Juan Ramon ? Entre 1900 et 1954 il a publié quelque quarante recueils outre des traductions et cette épopée franciscaine en une prose divine qu'il a consacrée à son âne Platero et à son Moguer natal. Dès 1932 J.R.J. dans des déclarations autobiographiques distinguait jusqu'à six périodes dans sa trajectoire poétique, partant de la poésie espagnole éternelle, du Romancero, de Gongora et de Becquer jusqu'à une angoisse dominatrice et solitaire d'éternité — et pour toujours — en passant par Ruben Dario, les symbolistes français, un retour à l'Espagne puis un voyage à travers toutes les poésies modernes. Il y soulignait un lent et continu retour à lui-même, un éloignement croissant pour toutes les écoles, tous les ismes et tous les « trucs ». Les poèmes composés depuis 1932 marquent un approfondissement de plus en plus sensible de cette connaissance de lui-même, du dévoilement de son moi le plus intime, au cœur de qui il rencontre, comme un Kabir, les grands soufis ou les grands hindous, la divinité présente à toutes ses pulsations et la révélation en même temps du monde extérieur mais, qu'on se rassure, il n'y a aucune métaphysique explicite dans la poésie de Don Ramon. Aussi bien n'a-t-il été suivi de personne dans cette voie difficile parmi les jeunes poètes espagnols non plus que dans la brillante génération de 1925 qui le proclamait pourtant l'un de ses maîtres lors des célébrations du tricentenaire de Gongora. Les voies que suivirent Lorca et Alberti, Cernuda et Pedro Salinas, Jorge Guilhen et Vicente Aleïxandre sont fort différentes des siennes et à aucun égard ils ne sont ses disciples. Son œuvre a eu pour eux valeur exemplaire beaucoup plus qu'inspiratrice.

Comme Gabriel Miro ou Azorin J.R.J. est beaucoup trop personnel pour susciter des imitateurs. L'année 1925 d'ailleurs est l'année où, fort dédaigneux de lui-même, Juan Ramon déclare avoir débuté, traitant de brouillons sauvages et sylvestres les quinze volumes antérieurs qui avaient enchanté Alfredo Machado aussi bien que Ruben Dario, Alfredo Machado lui avait dédié un poème ramonin avant la lettre « La terre d'Alvar Gonzalez » et une pièce placée en tête des « Arias tristes » de J.R.J. qui définit avec un bonheur singulier l'art de celui-ci :

On n'entendait que la fontaine...
Et une douce mélodie
Errait dans tout le jardin.
Parmi les myrtes pinçait
Un musicien son violon.
Harmonieuse lamentation
De jeunesse et aussi d'amour
Pour la lune et pour le vent
Pour l'eau et le rossignol.
« Le jardin a une fontaine
Et la fontaine une chimère »,
Chantait une voix dolente,
Ame du beau printemps.
La voix se tut et le violon
Apaisa sa mélodie.
Demeura la mélancolie
Errante parmi le jardin.
On n'entendait que la fontaine.

Nul n'était plus proche de Ramon en effet qu'Alfredo Machado et non pas parce qu'andalou comme lui, car le chant de tous les deux est pur de tout pittoresque andalou. Ils sont profondément andalous l'un et l'autre mais bien involontairement. C'est un timbre secret de leur chant et non des images qui le révèle

L'univers où vivra maintenant de plus en plus Juan Ramon est un univers presque intemporel et d'essence rigoureusement poétique. S'il écrit, selon une de ses formules, pour l'immense minorité, s'il est aussi peu ésotérique que possible, il est en quête de plus en plus d'une forme libre d'une absolue nudité qui dévoile entièrement l'idée. Poésie profondément humaine mais pas du tout, comme le notait le poète Gerardo Diego par désir d'être humain, par obéissance à un engagement quelconque, pas au service des hommes mais reine des hommes, qui n'est préoccupée que de fidélité à elle-même et à la vocation poétique. L'influence de Rabindranath Tagore semble l'emporter chaque jour davantage sur celle de Ruben Dario et du « modernisme », mais il est blasphématoire de parler d'une influence quelconque maintenant de qui que ce soit sur Don Ramon. C'est pourquoi, alors que ses sonnets spirituels ont montré à quel point il se joue des formes prosodiques les plus strictes, il ne va guère plus user que du vers libre, soucieux de se créer une forme qui ne soit qu'à lui ou plutôt qui se calque docilement sur l'idée et sur l'émotion. Il y a d'admirables images ça et là dans son œuvre, une subtile géométrie musicale en anime les incantations, mais rien n'en semble

cherché, J.R.J. ne hait rien tant que provoquer l'étonnement, la surprise et l'admiration, le poème doit révéler ses lecteurs à eux-mêmes et non se révéler à eux. Il se veut classique mais classique, dit-il, est synonyme de vivant et s'il nie, quoique andalou et de la terre des « coplas » qu'il puisse exister une poésie populaire, alors que comme presque tous les poètes espagnols d'aujourd'hui il est si sensible à leur saveur si fraîche, c'est qu'il estime que, dès l'instant où des vers et un chant excitent une émotion d'une certaine qualité, à partir précisément de cet instant, ces vers ou ce chant ne sont plus populaires mais poésie ou musique véritable. Une poésie fardée perd, répète-t-il, toute authenticité même si le maquillage en est savant. En 1936 dans une retentissante conférence faite à Porto-Rico et imprimée à Buenos-Ayres où il dénonce « la crise de l'esprit dans la poésie espagnole contemporaine » il reproche véhémentement à Salinas et à Guilhen, voire à Gerardo Diego et à Damaso Alonso un certain didactisme, un certain artificialisme.

A l'époque où Ruben Dario, dans un sonnet fameux, le déclarait oint du chrême sacré de la race céleste et lui adressait ce conseil :

Obéis toujours au même rhumb amoureux. O Poète
Que la beauté te ceigne de lumière et que Dieu te garde !

il définissait encore en symboliste la poésie : « source errante et indécise de beauté vague » et « brise de sensations ». Tout en lui était élégie sentimentale et un peu languide, troubles désirs, « mélancolie harmonieuse et résignée ». Dans la solitude méditative du sanatorium où il luttait avec l'ardeur de sa vingt-cinquième année contre la phtisie il aimait à se perdre au labyrinthe de ses émotions. Il triomphe vite une fois guéri, de cet abandon. Dès 1914 la réussite de « Platero » annonçait qu'un très grand écrivain était né. Nul, sauf Gabriel Miro, n'avait usé en Espagne depuis sainte Thérèse, d'une prose aussi parfaite et cependant d'une légèreté aussi impalpable et comme aérienne. « Nativité miraculeuse » proclamait Bergamin. Juan Ramon apparaissait bien comme le frère subtil de l'âne ingénu, son paradisiaque héros, ainsi que l'écrivait Eugenio d'Ors. La mélancolie devenait suave et grave. « L'allégresse et la peine, constatait J.R.J., sont jumelles dans mon livre comme les oreilles de mon âne ». Il s'agissait encore d'une élégie mais l'accent en était pareil au trille encore inquiet et à demi joyeux de l'alouette aux premiers et pâles rayons de l'aube.

J.R.J. appareillait insensiblement pour d'autres rivages :

Je sens que mon navire
s'est heurté dans le fond de l'onde
à quelque chose de grand...

Et rien
n'arrive... rien... quiétude... succession des vagues
Rien n'est-il arrivé ou plutôt tout n'est-il pas arrivé ?
Ne voguerions-nous pas paisibles sur un océan nouveau ?

L'heure approche où maître de son art il pourra dire du poème qu'il vient d'achever :

Non. N'y touchez plus
car ainsi est la rose.

Chaque œuvre nouvelle marque un approfondissement du génie de J.R.J. Son séjour de 1916 aux Etats-Unis lui fait connaître la compagne incomparable à laquelle il était secrètement promis et il épouse Zenobia Camprubi. D'autres accordailles seront celles avec l'Inde dont Zenobia lui révèle la littérature. Son âme est de plus en plus accueillante et déborde d'une joie qui fait de son « Journal d'un poète récemment marié » une œuvre unique. Toutes les réalités de l'univers pénètrent dans son âme transparente et candide et son âme à son tour est comme éparse dans chaque fragment de ce mystérieux et magique univers qui semble attendre d'être chanté par lui.

Quelle immense déchirure
Celle de mon âme dans le tout.
Je me tiens, avec mon âme entière
En chaque chose.
Il ne cesse de se retrouver
Mon moi entier en chaque chose.

Un profond sentiment panthéiste s'impose à lui.

O verte feuille ensoleillée
Tu symbolises mon désir
Mon désir de tout posséder
De devenir en toutes choses immortel.

Accent neuf encore dans la lyrique espagnole et qui retentit jusque dans ses derniers recueils : « *Chansons de la neuve lumière* » ou « *Animal des profondeurs* » avec des résonances de plus en plus subtiles.

Allégresse éperdue, joie franciscaine d'un cœur qui communie avec le Cosmos tout entier, mais Jimenez demeure andalou, lui qui n'a jamais (ou presque) fait appel à la couleur locale, et qui se joint à une tristesse presque sereine, aux accents limpides d'une douleur qui jouit d'elle-même. Il le dit nettement :

Cette allégresse ouverte
Est une plainte contenue.

Lyre franciscaine observait Alfredo Machado. Mélancolie qui s'apaise par la fusion avec le paysage où la rêverie l'encadre. Le poète n'est point tellement perdu et dissous dans les choses ce sont les choses qui viennent habiter en lui. Il ne se livre pas à elles mais il les capte subtilement, les métamorphose et les convertit en symboles de lui-même.

Quant à la forme de ces poèmes souverains, aisée, harmonieuse et légère on ne la remarque pas. Ils obéissent à un rythme et à une musique internes qu'on a peine à caractériser. Juan Ramon hait les syllabes éclatantes sans rechercher les sonorités sourdes si rares en espagnol et qu'un Lorca demandera au galicien. La rime apparaît comme diluée dans la strophe ou plutôt dans le rythme total du poème, une onde sonore ténue fait écho à un chant intérieur et se prolonge par des assonances subtiles qui ne veulent pas distraire, par l'attention que prête l'oreille, de la pensée poétique.

Intelligence ! Ah livre-moi
L'exact nom de chaque chose.
Que ma parole soit la chose
La chose elle-même
Surgissant dans mon âme, toute neuve !

et de son poème il donne cette fidèle impression [1]

J'arrache la touffe avec toutes ses racines
elle est lourde encore de la rosée de l'aurore.
Oh, quelle irrigation de terre
odorante et mouillée,
quelle pluie — quel aveuglement ! — d'étoiles
sur mon front, sur mes yeux !

Ce n'est pas sans raison qu'il a donné à un de ses anciens recueils un titre emprunté à Saint Jean de la Croix : « *Solitude sonore* » mais aucune nuit obscure de l'âme au terme de son mysticisme lyrique, une plénitude de joie au delà des mots, une résignation mêlée de béatitude : [2]

Mon cœur est déjà si pur
qu'il est indifférent qu'il meure
ou qu'il chante.
Il peut remplir le livre de la vie
le livre de la mort...
Aux deux il trouvera la même éternité.
Cœur, il n'importe : meurs ou chante.

(1) J'emprunte cette dernière traduction à Pierre Darmangeat.

(2) Cette traduction est encore de Darmangeat le meilleur, avec Suzanne Brau, des interprètes des poètes espagnols.

Arbre tout entier tendu vers le fruit, la poésie de J.R.J. s'émonde autant qu'elle le peut de tout feuillage.

Mystère du lyrisme plutôt que mystique lyrique. La réussite est souvent si heureuse qu'elle paraît toute simple alors que Juan Ramon n'y atteint que par un ascétisme de perpétuel travail. Peu de poètes ont été aussi fidèles à leur vocation poétique que Juan Ramon, et sa quête, qui aboutit à de toutes autres perspectives, fait souvent songer à celle d'un Stefan Georg. D'une humilité qui est un des traits les plus rares de cette espèce de sainteté à laquelle il atteint par sa fidélité à délivrer son haut message. Content d'une destinée sans éclat comme Machado, il a toujours été semblable à lui-même de Moguer à Madrid, à Paris, à Madrid encore puis à Porto-Rico et à Cuba où il se réfugie en 1936 pour s'installer ensuite à Miami, puis à Washington et retourner à Porto-Rico où il enseigne à l'Université, gardant dans son cœur d'exilé volontaire la nostalgie de l'Espagne et de son Andalousie juvéniles, de plus en plus libre d'intérêt pour tout ce qui n'est pas poésie. Le chemin de Juan Ramon paraît aussi peu lié que possible — et cela délibérément — aux circonstances et aux péripéties d'une vie souvent pénible, aussi trouvera-t-on bien peu de détails autobiographiques dans son œuvre si ce n'est dans son serein « Journal d'un poète récemment marié ».

Ne serait-ce pas se leurrer que de parler d'un chemin à propos du poète de Moguer ? Y a-t-il des routes tracées dans l'azur ? Les nuages suivent-ils une trajectoire quand ils s'irisent de toutes les couleurs du ciel, de la terre et des mers, quand ils se rapprochent ou s'éloignent des autres nuées, se dorent des feux du soleil, ou tremblent dans les clartés de la lune pour se dissoudre et se consumer au terme de leur ascension dans la lumière. Les mots ici trahissent. Le panthéïsme de Juan Ramon n'a rien à voir avec une dissolution :

Egale seulement, toujours égale, ta permanence
en toi, mon âme, et au ciel
et à la mer, En toi, en toi-même seulement
demeure la vaste mer
et le ciel sans mesure.
Seule tu es
Plus grande que la mer et que le ciel.
Seule tu es, mon âme
plus grande que toi même. Seule tu es
le lieu immortel auquel tu aspires
et où ton illusion toute puissante, ô âme mienne !
siège, sans autre dieu que ton trésor !
O âme mienne souveraine de toi même.

Ne dirait-on pas un fragment détaché des Upanishads ? Le panthéisme de J.R.J. est une tentative cosmique d'exaltation de tout ce qui l'entoure à l'altitude où il plane. Une lumière égale et pure éclaire toute cette œuvre, le quotidien, le familier même accède à l'éternel. J.R.J. tend toujours à l'expression la plus simple, l'accent est d'une pureté adamantine. L'harmonie est totale entre les intentions et les moyens.

Au delà des terres hispaniques Juan Ramon n'a pas eu autant d'audience — de tardive audience — qu'Alfredo Machado, Garcia Lorca, Jorge Guillen, Pablo Neruda voire même Alberti. C'est sans doute que nulle poésie plus que la sienne, si sobre d'images, si peu « baroque » quoique andalouse, n'est plus consubstantielle aux mots de ce castillan qu'il aime et exalte si passionnément : « Perfection de la forme, écrivait-il dans les notes de sa deuxième anthologie, exactitude absolue qui la fait s'évanouir, qui ne laisse subsister que le contenu, qui la fait être elle-même le contenu ! ». Aussi Juan Ramon est-il intraduisible. Jamais poète ne s'est soucié aussi peu d'être populaire. « Il n'y a pas d'art populaire, a-t-il écrit, mais une imitation, une traduction populaire de l'art ». J.R.J. s'attache dès ses débuts à dire une humanité, un univers tout poétique. S'ils existent, pense-t-il avec Mallarmé qu'il n'aime pas, s'ils existent c'est pour être chantés dans ses poèmes. Et si lui même, Juan Ramon, chante, c'est pour éveiller les autres afin qu'ils le contemplent et c'est à une minorité, « une immense minorité » dit-il qu'il s'adresse, celle des hommes qui sont poètes en puissance et qu'il voudrait un instant, l'instant au moins où ils le lisent ou l'écoutent, transmuer en poètes en acte, mais en Espagne et hors d'Espagne les Sancho sont légion. Il est déjà étonnant qu'ils admirent parfois Don Quichotte et si l'un d'eux devient son écuyer c'est que Dieu est grand !

L'aventure poétique requiert autant de courage que l'aventure chevaleresque. Juan Ramon si détaché de lui-même, si ennemi d'être en scène, ne le dit point mais sa vie comme son œuvre en sont un témoignage souverain. Remercions l'Académie de Stockholm d'y avoir — enfin — songé et d'apprendre ainsi au monde — même à la onzième heure — que Juan Ramon Jimenez est dans l'Espagne contemporaine, sinon dans tout l'Occident, le poète le plus rare, le plus rare au sens héroïque et cornélien, au sens plein de ce terme si castillan

CH. SALLEFRANQUE.

JUAN-RAMON JIMENEZ

POÈMES

Avertissement

Les poèmes qui suivent sont empruntés aux Anthologies établies par Juan Ramon lui-même et avec quelle sévérité, en particulier à la Seconde Anthologie de Madrid, publiée en 1922 et qui marqua le triomphe du « Modernisme » ; à divers recueils comme *Belleza* (1923), à *Vers et prose pour des enfants* (Porto-Rico, 1936), ou ce sont des poèmes pris à diverses revues et non inclus dans des recueils, enfin, au plus important des recueils récents *Animal de fond* (Buenos-Ayres, 1949).

Chargé d'un cours sur le « Modernisme » et la poésie contemporaine à l'Université porto-ricaine de Rio-Piedras, Juan Ramon préparait ces dernières années une édition ne varietur du meilleur de ses vers et de sa prose sous le titre *Destin,* le premier volume rassemblant toute son œuvre entre 1936 et 1953, notamment le plus vaste et le plus métaphysique de ses poèmes : « Espace », dont on ne connaissait que des fragments. Deux autres volumes correspondront aux années 1896-1915 et 1915-1936. La maladie du poète, puis celle de sa femme, ont ajourné cette publication attendue avec d'autant plus d'impatience en Espagne que, comme l'écrivait l'an dernier dans « Caracol » Pio Gomez Nisa, le poète de Melilla, il a point de poète hispanique aujourd'hui qui ne soit peu ou prou « juanramonien ».

SEGUEDILLES DU TEMPS DE MOGUER

(Poèmes antérieurs à 1900, parus dans « Caracol », N° 17, Mars 1954)

Le Printemps s'en vient

Sur mes blancs peupliers
Posent les nuées
De légères coupes roses
Du haut de l'azur.
Du haut de l'azur
le printemps descend
traçant des clartés.

Elle Me dit « Laisse-moi »

Le chardon de Moguer
que personne n'aime,
si je m'approche pour le regarder
me dit « laisse-moi »,

Me dit « Laisse-moi »
Me perdre sur le mont
ma montagne verte

Mer Mienne

Les vagues et les ailes
de la mer farouche
savent se répondre
sur un rythme égal.

Tartésie aimée

Puisque je suis de Moguer
de Séville aussi.
je chante mes illusions

dans des séguedilles.
Dans des séguedilles
je chante mes illusions
Tartésie aimée.

ETERNITES

(1916).

XXV

PÉTALE SUR LE SOL

Brève candeur sans ombre,
plus lumineuse que le monde,
limpide clarté tranquille !

L'essence, tu la révèles, branche de jasmin
et notre noire perversion
qui, entre nous et toi, étends
plus de distance
qu'entre le monde et l'étoile.
Minuscule et cependant infinie !

XLIII

Ton cœur et le mien :
deux prairies en fleurs
que joint l'arc-en-ciel

Mon cœur et le tien :
enfants endormis
qu'unit la voie lactée

Ton cœur et le mien
sont deux cœurs que joint
le doux regard de l'éternel...

LI

Devant moi tu es ;
mais, vois, je t'oublie
en pensant à toi.

LVI

Tous les jours le ciel
est vivant dans mes regards mais presque
jamais il n'est Dieu.

Tous les jours je suis
moi-même mais combien rares les jours
où je suis moi !

Tous les jours tu parles
Mais combien rarement j'entends
ta voix !

CXXV

Je ne suis pas moi.
Je suis celui
qui va à mon côté sans que je le voie
que parfois je puis voir
et que souvent j'oublie.
Celui qui se tait, serein, quand je parle
celui qui pardonne, clément, quand je hais
celui qui se promène là où je ne suis point
celui qui restera debout quand je mourrai.

BELLEZA

(1921).

V

Cette vie que j'aime
plus que ma vie — battement
au cœur interieur d'un moi éternel plus moi-même
que moi ; — par qui je suis
ombre et oubli, par qui je suis
désir et lumière !

XI

AURORE DE MOGUER

Rio Tinto (Aiguade de Santiago).

Lorsque notre voiture a passé le grand pont,
— silence pensif — et qu'elle atteint la gare,
la rivière, épaisse et rouge
recueille encore sur San-Juan la lune...

Solitude presque infinie
de l'eau cuivreuse entre deux ponts
— ô terre sèche entre deux tunnels
sans un vaisseau jamais, jamais ! —
...Au loin vers Niebla — la fumée
du train, et les eucalyptus encore brumeux
de la Ruiza. Le mur de chaux,
d'un cuivre ocreux, de l'auberge de Piquete,
sordide, peu à peu se détache
d'un sol hostile, tourmenté et acide.

— Cette eau rouge inutile
du Rio Tinto, entre deux ponts
sans jamais un vaisseau, jamais !

XXVIII

Lumière

Pourquoi cette odeur, qui mélange
la chair et l'infini,
dans la soirée tranquille ?

De quelle femme radieuse à moi promise
Vient-elle maintenant vers moi, comme un souvenir
de ma vie future ?

LXXXVII

La Musique

Dans la nuit paisible
tu es cette onde, mélodie pure
qui garde fraîches — comme des lys
en un vase sans fond — les étoiles.

SECONDE ANTHOLOGIE POETIQUE

(Madrid, 1922)

Le poète a cheval

Quelle tranquillité violette
sur ce sentier, au crépuscule !
A cheval va le poète...
Quelle tranquillité violette !

La douce bise de la rivière,
à la senteur de jonc et d'eau,
a rafraîchi le paysage...
La bise légère de la rivière

A cheval va le poète...
Quelle tranquillité violette !

Il lui semble qu'il perd cœur
Demi dolent et embaumé,
parmi les chèvrefeuilles verts...
Et le cœur il s'en va perdant...

A cheval va le poète...
Quelle tranquillité violette.

Sur le rivage va se dorant
Un reflet, dernière pensée
du soleil, et lui va songeant.
Le rivage est encore doré...

Quelle tranquillité violette
Sur ce sentier, au crépuscule !
A cheval va le poète...
Quelle tranquillité violette !

La Poésie

Elle vint, première et pure,
vêtue de simple innocence ;
et je l'aimai comme un enfant

Elle parut après vêtue
de je ne sais quels vains habits
je la détestai, sans savoir

Elle fut muée enfin en reine
fastueuse et éclatante
Le fiel aux lèvres je m'écartais !

Puis elle alla se dénudant
Un sourire m'en approcha

Elle s'en tint à la tunique
de son innocence ancienne...
Et je crus de nouveau en elle

Bientôt dépouillant la tunique
Elle apparue toute nue...
Oh, passion de mes jours, poésie
nue, poésie mienne pour toujours !

Peuplier blanc

A la cime chante l'oiseau
et au pied murmure l'eau.
(En haut et en bas
mon âme est transpercée)

Entre deux mélodies
la colonne d'argent :
Feuille, oiseau, étoile
fleurette, racine et eau.
Entre deux commotions
la colonne d'argent !
(Et toi, ô tronc parfait
entre mon âme et mon âme !)

Le chant loue l'étoile
Et l'eau la fleur basse.
(A la cime et à la racine
de même oscille mon âme)

Les Ormes de Riverdale

(Non encore publié)

Toute la lumière jamais vue.

L'orme avec le soleil haut
est notre torche du jour ;
la nuit, sous la haute lune
notre torche encore. Terre vive
tu es, riche de toutes choses,
la main qui désigne la cime
et nous partage la lumière
la nuit et le jour, la main qui guide

Qui nous guide pour que nous voyons vraiment
tout ce que cueille notre regard
le nid, la source, le pied
qui vers le haut rocher chemine,
la fleur, le nuage qui passe
la flaque d'eau, le vent et la fourmi

Qui nous guide pour que nous voyons
ce que ne voit point qui plus cherche,
que ne découvre point notre lumière
mais qui éclaire et transfigure
la conscience ; et où se tient
le dieu moteur de notre existence,
toute la lumière jamais vue.

(« Insula », N° 92, 1954)

ANIMAL DE FOND

(Porto-Rico, 1948).

Dans une égalité certaine d'expression

Le chien aboyait vers mon âme,
vers mon dieu, à la cime de mon esprit,
comme vers la pleine lune montant sur la colline

La voyait-il luire, dans cette immense nuit
où la ténèbre brille derrière chaque étoile comme une [autre étoile ?
Elle semblait voguer vers la Croix du Sud et les lointains [espaces
à travers l'ombre et comme un voile obscurcissait ma [tête :
était-ce angoisse ou bien amour ?

(Voile opaque où je sais que brûle et s'éternise
ma lumière, ma lumière mystérieuse, ma lumière,
sœur heureuse de pénétrer en moi, pure clarté !)

Le chien s'en vient vers moi, et je le caresse,
il me caresse aussi, il sait que je suis un homme
et que je suis le frère, le frère intégral
de cette nuit sereine et fatidique.

Il sent, je sens aussi que je lui voue
La caresse qu'attend un chien depuis toujours.
Il sent, je sens aussi qu'il me fait don
de la caresse qu'attend depuis toujours un homme
la caresse tranquille de ceux déjà qui se sont tus,
dans une égalité certaine d'expression.

Nocturne

Ma larme et l'étoile,
se touchèrent et, soudain,
elles devinrent une seule larme,
elles devinrent une seule étoile.

Je restai aveugle, et, d'amour
aveugle, demeura le ciel.
Ce fut tout — et rien de plus — le monde
peine d'étoile, lumière de larme.

D'un seul bond

D'un seul bond par le ciel, je franchirai la mer.
Si loin j'irai, si loin
que mon corps ne se rappellera
ni ton corps ni mon corps !

Des ailes, des ailes, des ailes, des ailes !
Vers une si haute lumière, si haute
que mon âme ne se souviendra
ni de ton âme ni d'elle même !

Haut, loin; très loin, très haut.
Moi solitaire par les espaces,
de moi-même réincarné,
et, de toi, ressuscité.

AUTOCRITIQUE

A Enrique Canito, pour le centième numéro de son « Insula ».

Droit général

Que me plairait une assemblée de tous les animaux plus ou moins irrationnels et raisonnables de notre planète avec droit général de voter et d'obtenir des récompenses !

Ce qui m'intéresserait avant tout c'est de voir combien d'animaux humains et non humains voteraient pour attribuer un prix à l'homme.

Comme en un rêve

Narcisse se promenait par les champs quand très vite il s'aperçut que quelqu'un le regardait.

C'était un œil naturel, un œil du sol, un œil d'eau sereine et souriante et il regarda cet œil avec ses propres yeux et, bientôt, il se regarda lui-même reflété en lui. Et il vit que lui aussi était de la mère nature, comme son fils même.

Alors il se jeta dans le sein maternel ainsi qu'il convient à un fils et s'évanouit pour toujours dans la matrice dont il était sorti, ainsi qu'en un rêve universel.

En Fontaine

Qu'un homme ainsi que Narcisse se métamorphose en fontaine même si l'on suppose, ainsi que quelques sots l'admettent, que ce soit pour châtier son propre orgueil, ah, ne serait-ce pas, ne serait-ce pas plutôt une authentique félicité ? Un homme pourrait-il souhaiter un plus beau destin ?

Combien incompréhensible l'incompréhension courante, ainsi qu'une autre et laide source salie, du mythe de Narcisse.

Avec une volonté constante

Ma vie a été bond, révolution et naufrage permanents. Moguer, Puerto-de-Santa-Maria, Moguer, Séville, Moguer, Madrid, Moguer, la France, Madrid, Moguer, Madrid, l'Amérique, Madrid, l'Amérique... Et en Amérique New-York, Porto-Rico, Cuba, La Floride, Washington, l'Argentine, Porto-Rico, le Maryland, Porto-Rico.

Et à chaque voyage, la maison sens dessus-dessous, universel changement et perte générale : maisons, choses, livres, livres, livres et surtout manuscrits, manuscrits, manuscrits. (Avec la guerre en Espagne perte violente et presque totale par le fait de misérables puis récupération partielle et soudaine par la restitution que me firent quelques braves gens).

Et en chaque lieu : devoir recommencer, devoir recommencer, devoir recommencer, et pendant tout ce temps, du commencement à la fin, maladies, maladies, maladies.

Ce que j'ai conservé de mon travail constant, amassé avec une volonté plus constante chaque fois, ce sont ces livres que je suis en train de commencer à donner : cette « Idéologie », cette « Légende », cette « Histoire », cette « Politique », cette « Lettre ouverte », cette « Traduction », ce « Complément »... Toujours ma constante métamorphose : une autre fois recommencer... Et de quelle façon aujourd'hui !

Cette semence

Mais si, critiques têtus, je sèmerai un million de fois encore cette semence dans votre cervelle, ainsi que la nature ses graines, pour voir si quelque jour vous saurez que vous donne du grain ce grain : la poésie pure n'a rien à voir avec la pureté corporelle ni la pureté morale ; elle est pure poésie, fille du pur instinct, fille de l'homme naturel.

Il vécut en Dostoievsky

Dostoievsky ne lut jamais Dostoievsky avant d'être le Dostoievsky dont nous savons qu'il est Dostoievsky. Il vécut Dostoievsky et son obscurité fut sa meilleure lecture.

Il faudrait qu'y songent les imbéciles qui se fient tellement à l'exercice littéraire obligatoire de la jeunesse, plus qu'à sa vie propre; qui se fient au texte universitaire expliqué Dieu sait par qui, plus qu'à la page lue par l'adolescent sur la plage, au lit ou juché sur un arbre : sites du temps le mieux préservé, lieux où la vie véritablement fermente.

Les Enveloppes en exemple

La différence entre les êtres humains était alors, au temps où fut inventée l'enveloppe, vraiment immense; les uns les ouvraient à droite et les autres à gauche. Je me mis tout à tout à les ouvrir par le bas. Alors survint un type que l'on traitait de savant, un philologue soigneux qui collectionnait timbres et enveloppes, et il les ouvrit par en haut.

Ma femme à la fin passa en courant et ne les ouvrit nulle part et la lettre en jaillit indemne.

Cette halte

Cette halte dans ce couvent perdu dans la verte épaisseur de cette haute rive droite de l'Hudson comme elle était triste dans l'ultime crépuscule de l'été de 1945 ! L'ai-je vécue, destin mien, seulement pour que cette dernière après-midi de l'hiver de 1954, dans cette île de Porto-Rico je la ravive durant des heures, avec une réalité supérieure à toute réalité vécue, seulement vécue.

La reviviscence ! La plus grande part des événements de notre existence sont-ils seulement des pronostics accomplis soudain ou inaccomplis ? O béatitude des pronostics accomplis ! O angoisse des

pronostics inaccomplis ! Pronostics inaccomplis qui expliqueraient beaucoup de ces événements que nous appelons singuliers.

Une frontière provisoire

J'ai dit souvent et je répète chaque jour que jamais je ne corrige un de mes écrits ou une œuvre d'autrui, si on me charge de le corriger, afin qu'il soit achevé, j'ai toujours le ferme propos de n'achever jamais même si je le puis.

Ma correction est toujours surprise, relai simple, opportun et successif dans la direction d'une frontière provisoire du sans fin.

Le sans fin, cet horizon, qui n'existe qu'en nous, où paraît la beauté unique...

Cette étincelle

La poésie voici que nous l'apporte tout cet exister quotidien qui entoure notre quotidienne existence, voici que la fait sourdre, jaillissante étincelle, le frottement ou le choc des existences que nous rencontrons. Mais en soi, la poésie, c'est à dire ce qu'illumine cette étincelle et qui jaillit de notre expression, n'est pas autre chose que l'absolu.

Mystère et incantation

Qui est poète, qui a conscience entière de poète, ne peut être abstrait ni circonstanciel. Mais seulement mystérieux et enchanteur.

Clarté absolue de l'obscurité relative !

JUAN-RAMON JIMENEZ.

(Traduit de l'espagnol par Charles Sallefranque).

LOUIS BERTHE

GROETHUYSEN ET LA RÉVOLUTION

Les livres de Groethuysen sont déroutants: tout s'y déroule en apparence comme si l'historien des idées, pour une fois n'intervenait pas dans l'exposé de la pensée d'autrui. Dans la *Philosophie de la Révolution française* (1), il *raconte* Montesquieu et Voltaire comme, dans l'*Anthropologie philosophique* (2) il racontait Saint-Augustin ou Montaigne, sans recourir à des interprétations, sans vouloir mettre en lumière les « influences », ni défendre aucune thèse particulière. Il semble se laisser guider par l'inspiration de l'œuvre elle-même.

Pourtant, cela est étrange, *l'homme* qu'il nous présente à la fois dans son unité profonde et dans ses contradictions essentielles, jamais nous n'avions été à ce point convaincus de son humanité; nous le reconnaissons; sa pensée ressuscite de la poussière des bibliothèques; l'écrivain, le philosophe, se font proches; nous nous attachons à leur pensée comme à une recherche fraternelle.

Il ne faudrait pas s'y tromper: cette description, cette identification par l'intérieur, de la pensée de Groeth, avec les actions et les œuvres du passé, ne trouve pas sa fin en elle-même; l'erreur serait de la considérer comme une sorte d'inventaire rapide de la pensée humaine, après quoi rien ne subsisterait plus que le ressassement. Une « pensée » de droite procèderait ainsi. Mais pour Groeth., il y a mieux à faire qu'à prendre prétexte du passé pour mieux désespérer du présent: sa méthode est *une exploration de l'humain,* un approfondissement de la conscience que prend l'homme de lui-même et du monde.

Sur la scène de l'histoire comme sur celle du monde, l'homme a inventé à son usage des visages et des masques divers. L'Occident n'a créé que quelques-unes de ces multiples

(1) Paris, Gallimard, 1956
(2) Paris, Gallimard, 1953.

formes ; mais l'Occident avait cru, et c'est même ce qui le caractérise, pouvoir borner à ses seules conceptions les contours de la vérité universelle. Il lui a fallu déchanter : les conquêtes mêmes de l'impérialisme ont ruiné, par une souterraine invasion, la belle assurance qui avait lancé l'Europe forte de sa supériorité matérielle, à la conquête du monde. Notre histoire ne résume pas celle de toute l'humanité, pas plus que notre société n'est le modèle de toutes les sociétés humaines : il faut maintenant compter avec ce que nous ignorions. Tout homme est un homme, quoiqu'il puisse être profondément différent de l'Européen moyen de notre temps. Bien plus : c'est maintenant notre propre histoire, notre propre société, qui nous plongent dans l'étonnement, nous dépaysent, autant que jadis l'histoire des Chinois, ou ces sociétés « sauvages » sur lesquelles on trouve des aperçus dans les voyages de Bougainville et de Cook. Notre histoire est aussi sanguinaire et, en apparence, aussi absurde que celle des Aztèques. Inquiétés par ce dépaysement, déroutés tout d'abord par les « incohérences » de la vie et du passé d'autres sociétés, ces connaissances nouvelles, nous ne pouvons plus le nier, remettent en question une conception du monde que nous jugions inébranlable : la nôtre. Revenant à la considérer, nous replongeant en elle de l'extérieur, c'est l'homme lui-même, créateur de ces formes multiples et relatives, que nous nous efforçons maintenant de comprendre : non plus le chrétien, ou le « pré-chrétien », ou le « païen », mais bien l'habitant bipède, sociable et doué d'un langage articulé, qui a vécu sur la terre entière et la peuple encore de nos jours.

Qu'avons-nous de commun avec un Persan ? Telle est la question qui, peu à peu, s'est imposée à l'anthropologie. C'est à chercher à cette question une réponse propre à notre temps, à reconstruire l'unité de l'homme par delà l'effondrement des préjugés de notre province occidentale, que Groeth., révolutionnaire déguisé en placide historien barbu, se consacre tout au long d'ouvrages à première vue inoffensifs. Il transforme en Persans, pour les mieux comprendre, et grâce à une familiarité sans défaut avec les œuvres, nos grands hommes que nous croyions connaître, mais jusqu'alors livrés à l'académisme de savants rabâcheurs.

La révolution à laquelle il travaille est exigeante ; bouleverser une infrastructure, pour reconstruire une société à coups de mots d'ordre puritains et machiavéliques ne lui suffit nullement. C'est un humanisme, le premier humanisme total qu'il s'agit d'instaurer ; une société qui ne rejette rien de l'humain et façonne concrètement, sur la terre, un homme pleinement homme, toutes les formes de l'aliénation enfin conjurées. Rien de ce qui est humain ne doit être étranger à cet homme : sa biographie doit être un raccourci de l'histoire universelle ; il doit réaliser enfin un rêve qui a traversé

l'histoire quoiqu'il se fût toujours, jusqu'à nous, soldé par l'échec. Il n'importe : nous sommes beaucoup mieux armés que nos prédécesseurs ; l'anthropologie a renoncé aux dogmatismes ; et qu'il ait même fallu renoncer au rêve de la vérité, c'est tant mieux : ainsi, l'homme n'est plus seul en face d'une éternité qui l'effraie et le déchire ; l'unité peut être retrouvé. L'homme reste à faire, mais il ne tient plus qu'à l'homme.

Cet optimisme peut affronter l'histoire. Les échecs eux-mêmes sont pleins d'enseignements. La Révolution française en est l'un des plus beaux. Le développement donné à l'idée de droit naturel par ses philosophes, résume bien toute l'époque. Cependant, dans l'application des principes du droit naturel, la Révolution reste en chemin : elle reconnaît aux individus le droit imprescriptible à la propriété privée... Il y a là une contradiction fondamentale dont les conséquences n'ont pas encore fini de se manifester. Il n'en reste pas moins que la Révolution française est la tentative de mettre en pratique les idées des philosophes du XVIII^e^ siècle, et qu'elle a pour but défini la désaliénation de l'homme, sur le double plan de la vie publique et de la vie privée, en faisant régner la justice et en rétablissant la communication entre les hommes. Voltaire et Rousseau expriment, chacun, l'un de ces deux impératifs majeurs de l'humanisme moderne.

Au moment où la Révolution passe à l'action, elle n'a pas encore à se préoccuper des techniques de gouvernement. Toute à l'élaboration pratique des pensées nouvelles qui la suscitent, la Révolution se soucie seulement des principes, qu'elle va puiser dans les œuvres où elle reconnaît les divers profils de son visage : chez Montesquieu, Voltaire et Rousseau principalement.

Montesquieu est un théoricien : il se borne à montrer quelles sont les conditions de fonctionnement de chaque forme de gouvernement, et quels sont les principes sur lesquels ces diverses formes reposent. Parmi tous les gouvernements possibles, il en est un, la démocratie, qui implique la reconnaissance de la liberté comme valeur. C'est de cette partie de l'*Esprit des Lois* que va s'inspirer la pensée révolutionnaire. Montesquieu avait pensé les différentes formes d'états comme relatives aux différents peuples. A la Révolution d'expérimenter maintenant, dans la légalité ou par la violence, comment on *passe* d'une forme de gouvernement à une autre : de l'univers de l'honneur et du pouvoir personnel à celui du droit et de la liberté.

La pensée des philosophes du XVIII^e^ siècle avait posé des principes neufs, condamné le passé ; ils avaient élaboré pour l'humanité l'image d'un avenir de justice et de bonheur, satisfaisant les exigences de la raison et du cœur. Mais ils ne s'étaient pas attardés à l'étude des moyens d'opérer le

bouleversement radical qu'ils souhaitaient [3]. La Révolution aura donc à se forger une méthode dans l'action.

Pour Voltaire, l'histoire du genre humain, depuis les origines du christianisme jusqu'à lui, n'a été que celle de l'obscurantisme et de l'injustice. Le véritable acteur de l'histoire, pourtant, c'est l'homme, et non pas une providence mystérieuse; ainsi pense également Montesquieu. Il est temps de restituer à l'histoire son visage véritable et de faire triompher la raison et la justice. La période qui s'ouvre doit assister à la victoire des philosophes et des gens éclairés, seuls compétents pour gouverner l'humanité dans le sens des principes universels de la raison.

Pour des motifs fort éloignés de ceux de Voltaire, Rousseau partage son pessimisme quant au passé: l'histoire n'est qu'un tissu d'erreurs. Une civilisation mal conduite a détourné l'homme de sa vocation véritable; la vie sociale, loin de susciter le dialogue d'homme à homme, les a plus que jamais isolés les uns des autres. Le civilisé, quoique sans le savoir, est un étranger parmi les humains. Rousseau prend conscience pour tous de cette solitude insupportable. L'homme vrai, c'est l'homme naturel: non pas le « bon sauvage », Rousseau n'en est point dupe [4], mais l'homme qui a préservé en lui, malgré l'attrait de raffinements corrompus, ou peut-être parce qu'il ne pouvait avoir accès à ces raffinements, la part de la nature; dans ce contexte, la nature ne doit nullement s'entendre comme la sauvagerie opposée à la culture; la nature pour Jean-Jacques, c'est la part noble et innocente, en tout homme, sa part d'enfance, et le miroir de son âme. Dans les conditions actuelles, cet âge d'or ne saurait être reconquis; l'homme chassé du Paradis ne saurait y retourner; la nature est un miroir brisé. Il n'est plus seul dans le monde, où il se heurte sans cesse à des « semblables » avec lesquels, rendu inapte à l'amitié comme à l'amour, il ne communique cependant qu'en apparence. La tâche la plus urgente, pour Rousseau, consiste donc à faire renaître l'amour de l'homme pour lui-même, dont l'amour-propre n'est qu'une forme dégradée, et à rétablir une communication spontanée entre les hommes.

Tandis que chez Voltaire, la nécessité de la Révolution découle implicitement de l'exigence de rationalité, elle s'impose chez Rousseau comme la condition de la communication, c'est-à-dire du bonheur. L'homme civilisé fera place au citoyen, sorte d'homme naturel qui retrouve sa part d'innocence primordiale par un libre contrat avec les autres hommes.

---

(3) A l'exception de Rousseau, créateur d'une pédagogie révolutionnaire.

(4) Voir : B. G., *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Gallimard, 1949. — Cf. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1956, p. 421.

Mais le citoyen ne récupère pas l'homme naturel en dépassant le civilisé. Et tout se passe comme si Rousseau se résignait à la nécessité de l'apparition historique du citoyen, de l'homme réintroduit dans l'ordre de la nature, mais par le biais de la volonté générale, faute de pouvoir retrouver l'âge d'or. De cette confusion théorique découlent toutes les contradictions pratiques qui s'opposent à la réalisation effective du bonheur des origines.

L'âge d'or, peu importe qu'il ait existé dans le passé, ou non ; qu'il existe encore ailleurs, loin de nous, chez les « sauvages ». Jean-Jacques ne songe pas à vérifier empiriquement son mythe ; tout occupé à l'élaboration d'une ethnologie imaginaire, il n'a pas besoin de recourir à l'enquête. Il lui suffit que son mythe soit l'image inversée de la réalité vécue. L'homme dont il rêve ignore la science et le progrès ; il est simple, bon, innocent : c'est l'homme des origines, c'est aussi l'enfant. Le mythe se réalise, au moins quelques moments, dans la vie de tout homme : cela suffit pour éveiller une nostalgie qui ne s'apaisera plus. Au contraire de Socrate, c'est l'ignorance que Jean-Jacques identifie à la vertu ; pour lui comme pour Kierkegaard, l'innocence est ignorance. Le peuple est bon, comme l'enfant, parce qu'il ne participe pas à la civilisation inhumaine que d'autres élaborent grâce à son travail.

Par suite d'une méprise significative, Rousseau, dépaysé à Paris, identifie sa nostalgie à la tristesse du peuple. Il veut détruire ce qu'il ne peut ni ne désire conquérir. Il voudrait parler et n'y parvient pas ; enfermé dans son souterrain, pour en sortir effectivement, il élabore un nouveau mythe : celui du citoyen lié à tous les autres hommes par un contrat volontaire. Ce mythe ambigu, fondé en partie sur une confusion, mais également sur le sentiment d'une réalité profonde, échappant au présent par la construction imaginaire de l'avenir terrestre, et non plus sur la vision d'un âge d'or révolu, ou de l'éternité, ce mythe est le premier mythe qui appelle les hommes à une action concrète en vue de sa réalisation.

Les révolutionnaires, dans leur action même, trouveront la communication immédiate rêvée par Rousseau. Ensuite, la Révolution faite, il leur restera à organiser un Etat, à passer des principes et de l'enthousiasme, aux faits...

L'un des buts, et non le moindre, de la Révolution, fut donc de renouveler la communication entre les hommes, de prendre au sérieux le langage, de susciter un dialogue véritable. Rousseau a défini ce but explicitement. Lorsque le langage s'épuise dans le ressassement, alors la révolution devient le seul recours contre le désespoir. L'exigence de la communication : c'est là une définition inconditionnelle de tout humanisme.

Le dialogue accepte la réciprocité, humanise la relation. A quelles conditions la naissance de cette réciprocité est-elle soumise ?

Même en l'absence de toute vérité définitive, même si ce qui fait le prix de la vie nous manque chaque jour, il faut vivre. Le suicide, détruisant le sujet du choix, suspend l'option, mais ne la supprime pas pour autant : vivre consiste à décider de l'avenir. Non pas élaborer un nouveau dogmatisme ; mais par une compréhension approfondie et une connaissance positive du présent, briser le cercle du présent à la lumière du passé ; par un travail obstiné, former une image ouverte de l'avenir, rendre l'avenir possible.

La démarche de Groethuysen, après celle de Rousseau, n'a pas d'autre point de départ que l'exigence absolue de vivre, pas d'autre but que de savoir comment vivre. C'est à ce titre qu'ils occupent tous deux une place privilégiée dans notre bibliothèque imaginaire de l'anthropologie ; c'est pour préciser sa propre vision du monde que Groeth. s'est occupé si longuement de Jean-Jacques.

Vivre et parler, c'est tout un. Dès son apparition, le langage, « conscience pratique » selon Marx, est animé de l'ambition de pouvoir tout dire. Le langage, comme l'outil, naît du besoin. Mais la satisfaction passe par le monde et par les autres : le besoin engendre le *détour*. Un monde de significations s'élabore à l'infini, qui se superpose au monde des choses et l'organise. Tout acte est parole, toute chose est signe. Et tout signe se réfère à un langage cohérent, à un système de symboles. Toute réalité humaine pourrait donc être déchiffrée : il suffirait d'en amener au jour la structure inconsciente.

La parole, prise de conscience du monde par celui qui la profère, est violence. Elle bouleverse l'ordre du monde. La parole est mémoire ; elle donne à la réalité humaine une profondeur temporelle : le point d'émergence d'un acte, d'une parole, à la surface du présent, est un point d'extrême densité ; il rassemble en un instant l'expérience d'un passé immémorial envers lequel l'acteur, celui qui parle, se situe dans l'ignorance ou un demi-savoir ; d'autre part, il explore l'avenir au moment où, déjà, il le définit. Liberté d'un instant, l'acte prend appui sur tout le passé pour élaborer un monde neuf.

Que son auteur le veuille ou non, il s'adresse à tout ce qui l'entoure. Il peut refuser d'écouter les réponses, parler à contre-temps ; alors, il soliloque mais il ne peut, sans se détruire, refuser de parler. Ainsi, la prise de conscience, qui emprunte le détour du monde, est le chemin de la mise en question du monde ; par le langage et par l'outil, l'homme, doué de parole et de mains, modifie le monde dans une

relation violente ; mais aliéné, par l'action de ses semblables, dans son langage et le produit de son travail, l'homme se tue et se tait ou il se révolte et s'organise pour la lutte, avec d'autres hommes.

Séparé de lui-même par toute l'épaisseur de l'avenir, l'homme n'est compréhensible qu'à la fin des temps. Cette obscurité l'enferme dans une alternative fondamentale : accepter d'entreprendre une action, et donc accepter le donné ; mais alors reconnaître l'aliénation du présent. Ou bien refuser l'action pour, s'il ne se tue pas, se vouer au rêve et s'aliéner au passé : le rêveur, qui veut tout, et tout de suite, accepte en revanche de ne rien obtenir. Mais ce que le révolutionnaire réclame, il ne demande pas à l'obtenir pour lui-même : sa joie, la trouve-t-il dans l'image qu'il se fait du futur, ou plutôt dans son action elle-même ? Vaine question : il échappe au souci qui naît de l'absence de communication.

L'acte, au moment où il surgit, promeut l'histoire en même temps qu'il la clôt. C'est pourquoi son sens ne peut être déchiffré à la seule lumière du présent : il engage non seulement la profondeur du passé, à la rigueur récupérable, mais aussi une image de l'avenir. Ainsi, jamais la réalité vécue ne peut être traversée de part en part : elle a un versant inconnu, sa part d'avenir, versant d'ombre qui ne saurait être complètement exploré.

L'historien, le philosophe de l'histoire, ne peuvent écrire l'histoire qu'en se plaçant à la fin des temps. Groethuysen, plus soucieux du mouvement que des structures, ne peut se satisfaire de cette perspective à revers, figée comme une fresque en trompe-l'œil. Ses propres coordonnées temporelles, il les accepte : homme du XX^e^ siècle, se retournant pour dresser l'inventaire du passé (sa méthode même le situe) ; il se reporte par l'imagination à la source des pensées et des œuvres ; il saisit les idées à l'état naissant. Les contradictions qu'il fait ici apparaître, sont celles-là mêmes auxquelles se heurtèrent les révolutionnaires, et non pas le produit d'une élaboration abstraite *a posteriori* : ces derniers, dans l'action, font l'épreuve de l'idée que ce sont les hommes qui font l'histoire. Ils font la révolution au nom de la raison et de la justice. Mais comment se fait-il que la « passion de la raison » mène à la terreur ? Les révolutionnaires éprouvent de même la liesse de la « volonté générale » : comment se fait-il que la volonté générale ne s'identifie pas à la volonté de tous ? La contradiction n'est-elle pas encore, comme nous l'avions, après Groethuysen, souligné, entre l'idée du peuple souverain et le maintien du droit à la propriété privée ? De ces quelques aspects d'une même contradiction fondamentale, peut-être faut-il chercher la source dans ce « résidu d'iniquité » que mettait récemment en lumière Cl. Lévi-Strauss [5], et dont

(5) *Ibid.*, p. 417.

les sociétés socialistes que nous avons sous les yeux confirment sans doute tragiquement la réalité.

Dans l'élan de l'action, la contradiction ne peut éclore. Ce n'est qu'au repos qu'elle se manifeste, et la révolution est l'instant décisif qui opère le passage d'un moment du destin collectif à un autre. Mais l'enjeu de ce détour où l'homme en devenir se confronte à son exigence d'humanité, c'est l'harmonie d'un monde paisible, le bonheur calme des îles répandu sur toute la terre. La révolution, qui est le mouvement paroxystique de la satisfaction de tous les besoins, engage l'homme dans le plus vaste des détours : l'homme n'a pas encore réussi à mettre fin à l'histoire, à la terreur et à la solitude.

LOUIS BERTHE.

ROGER MUNIER

QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ?

selon Martin HEIDEGGER

En août 1955 eut lieu, à Cérisy-la-Salle, un colloque philosophique sur le thème : « Qu'est-ce que la Philosophie ? ». Invité pour la première fois en France à cette occasion, Heidegger présida cette rencontre dont il prononça la leçon inaugurale. C'est cette leçon qu'il publie aujourd'hui, dans un texte à peine modifié et sous le titre même du colloque : « *Was ist das - die Philosophie ?* » [1] « Qu'est-ce que la Philosophie ? ».

Il ne faudrait pas s'attendre ici à l'un de ces exposés dogmatiques auxquels nous ont habitués les philosophes et qui ne constituent le plus souvent qu'une introduction à leur propre système. Heidegger donne au mot « Philosophie » un sens très spécifique. Tout comme celui de « Métaphysique » [2], il désigne pour lui la pensée par représentation qui a dominé l'Occident depuis Socrate et conduit, sur la base d'un oubli de l'Etre, à une suprématie de l'homme sur l'*étant*, dont la civilisation technique actuelle est l'expression ultime.. L'œuvre de Heidegger, on le sait, se constitue dans un « dépassement » de cette forme de pensée et tend à poser les fondements d'une « ontologie » qui soit approche réelle de l'Etre dans l'existence extatique. Son propos, dans ces pages, reste donc en partie étranger à ses préoccupations. Il n'en revêt pas

---

(1) Editeur : Günther Neske Pfullingen 1956. Une traduction de ce texte par MM. Jean Beaufret et Kostas Axelos, doit paraître incessamment aux Editions Gallimard.

(2) « Das künftige Denken ist nicht mehr Philosophie, weil es ursprünglicher denkt als die Metaphysik, welcher Name das gleiche sagt ». (*Uber den Humanismus*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 1949. p. 47). « La pensée à venir ne sera plus Philosophie parce qu'elle pensera plus originellement que la Métaphysique et que ce mot est synonyme de Philosophie. » (*Lettre sur l'Humanisme*. Cahiers du Sud, numéro 320, p. 88).

moins une extrême importance, car se mettre en quête de la Philosophie ainsi comprise, c'est plonger aux racines mêmes du destin de l'Occident. Dans la mesure où elle est à l'origine de l'attitude « objective » qui place l'homme devant le monde pour se l'as-sujettir (progrès technique) et engendre en lui cette « volonté de puissance » qui s'est finalement affirmée dans la suprématie mondiale de l'Occident, la « Philosophie » constitue le trait le plus fondamental de notre histoire occidentale européenne. Cette histoire est, en elle-même « philosophique » (p. 13). Répondre à la question: « Qu'est-ce que la Philosophie ? », c'est donc remonter le chemin de cette histoire, nous interroger sur ses implications essentielles.

●

Tout comme la chose, le mot lui-même est grec: *philosophia*. Il vient de *philosophos* terme qui fut créé probablement par Héraclite. Mais Héraclite ignore encore la *philosophia*. Un *anèr philosophos* n'est aucunement un « homme philosophique ». L'adjectif grec exprime une réalité tout autre. « Un *anèr philosophos* est celui *os philei to sophon,* qui aime le *sophon*. *Philein:* aimer, signifie ici, au sens d'Héraclite: *homologein,* parler comme parle le *Logos,* c'est-à-dire correspondre au *Logos*. Cette correspondance est en accord avec le *sophon*. L'accord est *harmonia*. » (p. 21).

Mais qu'est-ce que le *sophon* pour Héraclite ? Le mot est pratiquement intraduisible dans la langue actuelle. On peut toutefois l'éclairer, partant des indications données par Héraclite. Selon lui, le *sophon* désigne l'*Hen Panta:* l'Un (qui est) Tout, le Tout de l'étant, qui unifie l'étant. Le *sophon* traduit l'idée que tout étant est dans l'Etre. Plus clairement: que l'Etre *est* l'étant, le verbe « être » étant pris ici dans le sens transitif de ce qui « rassemble ». L'Etre est ce qui rassemble l'étant, donnant à l'étant d'être comme étant: il est le *Logos*.

A la base du *sophon,* il y a l'étonnement que tout étant soit dans l'Etre. « Que l'étant demeure rassemblé dans l'Etre, que dans le paraître de l'Etre, l'étant apparaisse, cela plongeait les Grecs, eux d'abord et eux seuls, dans l'étonnement. » (p. 22). Les Sophistes tenteront de réduire cette capacité d'étonnement, en donnant pour chaque chose une explication immédiatement saisissable par quiconque. Les vrais *philosophoi* seront alors ceux qui préserveront cet étonnement en se mettant en route vers ce plus étrange de tout: le *sophon*. Ils seront ceux qui tendent vers le *sophon* et, par leur propre tension, éveilleront chez les autres la nostalgie du *sophon* et la maintiendront vivante.

Ici s'opère le tournant décisif. A l'origine, le *philein* est accord avec le *sophon, harmonia.* A partir du moment où cette *harmonia* devient *orexis,* tension vers une réalité menacée, où le *sophon* est proprement cherché, le *philein to sophon* devient *philosophia.*

●

Heidegger éclaire ensuite l'essence de la « Philosophie » ainsi comprise. Il convient à ce propos de noter que si son œuvre tente un « dépassement » de la Philosophie, elle ne condamne point pour autant ni ne met entre parenthèses ce mode de la pensée, comme on le déclare trop souvent. Simplement, elle s'oriente au-delà (ou plus exactement: en-deçà) vers une zone inviolée qui est celle où l'Etre lui-même se dévoile à l'homme. La Métaphysique pense l'étant en tant qu'étant. Sa limite, c'est que pensant de la sorte l'étant et ne pensant que l'étant, elle laisse l'Etre dans l'oubli. Elle ne pense même l'étant que sur la base de cet « oubli ». Bien plus, pensant ainsi l'étant dans l'oubli de l'Etre, elle croit penser l'Etre comme tel (qui précisément lui accorde de penser l'étant), consommant ainsi l'oubli de l'Etre. Mais même vis-à-vis d'une pensée soucieuse de sauver l'Etre de l'oubli, l'entreprise de la Métaphysique garde un sens, comme interprétation de l'être de l'étant. Heidegger va plus loin: la Métaphysique est, dans l'histoire de l'Etre, une phase nécessaire [3], dans la mesure où l'oubli consommé de l'Etre profite, en fin de compte, à l'éclairement de l'étant qui apparaît dans sa vérité, tandis que l'Etre qui l'éclaire demeure lui-même caché [4]. Il convient d'avoir ces données présentes à l'esprit, si l'on veut comprendre la position de Heidegger dans les développements qui vont suivre.

La réponse à la question: Qu'est-ce que la Philosophie ? précise Heidegger, ne saurait être purement historique, procédant par recension des systèmes passés. Elle doit être en elle-même « philosophante »: *Antwort* qui soit réellement *Ant-wort.* Heidegger rapproche le verbe *ant-worten:* répondre, de *ent-sprechen* correspondre. L'*Antwort* ne doit pas être une réponse de caractère plus ou moins dogmatique, mais une « correspondance ». « La réponse à la question: Qu'est-ce que la Philosophie ? consiste à correspondre à ce vers quoi

(3) L'Etre lui-même s'annonce dans la Métaphysique: « Uberall hat sich, wenn die Metaphysik das Seiende vorstellt, Sein gelichtet. » (*Was ist Metaphysik* ? Vittorio Klostermann 7me édition 1955, p. 7).

(4) « Oder gehört es zum Wesensgeschick der Metaphysik dass sich ihr der eigene Grund entzieht, weil im Aufgehen der Unverborgenheit überall das Wesende in dieser, nähmlich die Verborgenheit, ausbleibt, und zwar zugunsten des Unverborgenen, das als das Seiende erscheint. » (*Was ist Metaphysik* ? p. 11).

la Philosophie est en route. C'est l'être de l'étant ». (p. 33). Il s'agit de correspondre à ce que, dès l'origine et tout au long de son histoire, la Philosophie signale comme être de l'étant et vers quoi elle demeure « en route ». Notre énoncé (*Sprechen*) doit correspondre (*entsprechen*) à ce par quoi les philosophes sont abordés. Cette correspondance à l'être de l'étant est la Philosophie même, mais qui n'est vraiment telle que lorsque la correspondance s'accomplit réellement. Cette correspondance revêt différentes formes suivant la manière dont l'être se dévoile au penseur, suivant que son appel est entendu ou méconnu, suivant que ce qui est entendu est dit ou gardé sous silence. « *Philosophia* est la correspondance (*Entsprechen*) proprement accomplie qui s'énonce (*spricht*) dans l'attention à l'appel (*Zuspruch*) de l'être de l'étant. La correspondance écoute la voix de l'appel. La voix (*Stimme*) de l'être qui nous appelle définit (*bestimmt*) notre correspondance ». (p. 36). C'est dans cette attention à la voix de l'être de l'étant que l'énoncé philosophique acquiert sa justesse et sa précision (*Bestimmtheit*). Partant, il est inséparable d'une *Stimmung*. Ceci ne veut nullement dire que la pensée soit livrée au pouvoir du sentiment, du *Gefühl*, mais seulement que la précision du dire se fonde sur une disposition de la correspondance, dans l'attention à l'appel. Une telle notion n'est pas nouvelle. Platon donne déjà comme *archè* de la Philosophie le *pathos* de l'étonnement (*Théetète 155 d*). *Archè* ne signifie pas seulement : commencement, point de départ qu'on pourrait ensuite dépasser, abandonner derrière soi. Heidegger rapporte le mot à *archein* : règner. Ce *pathos* doit régner sur la Philosophie dans son exercice, la traverser continûment. Aristote pense de même, qui voit dans le *thaumazein* l'essence du philosopher (*Met.* A 2, 982 b 12 sq.). A l'opposé, Descartes substitue à cette *Stimmung* de l'étonnement, l'assurance de la subjectivité face à l'étant. Le doute méthodique place dans le *cogito* la source unique de la vérité qui devient dès lors la *certitudo* du *clare et distincte percipere*. Cette assurance qui est précisément le contraire de l'étonnement, est tout à la fois l'*archè* et le *pathos* de la philosophie moderne qui accomplit avec Descartes sa métamorphose ultime, avant le triomphe de la subjectivité absolue dans l'Idéalisme.

Correspondance à la voix de l'être de l'étant et en tant que cette correspondance (*Entsprechen*) la Philosophie est énoncé (*Sprechen*). Elle est, déclare Heidegger, au service du langage (*Sprache*) [5] et non l'inverse, comme on pense d'ordinaire, c'est à dire : le langage au service de la pensée. La philosophie est un mode éminent du dire (*eine ausgezeichnete Weise des Sagens*) (p. 45). Tout comme la poésie qui est, elle aussi, quoique d'une manière tout autre, au service

(5) « Dieses Ent-sprechen ist ein Sprechen. Es steht im Dienst der Sprache. » (p. 44).

du langage [6]. D'où une question d'un grand intérêt pour éclairer l'essence de la Philosophie et répondre à la question: Qu'est-ce que la Philosophie ?: discuter les rapports entre la pensée (*Denken*) et la poésie (*Dichten*). Entre les deux existe une parenté cachée, parce que toutes deux se déploient en faveur du langage et se dépensent pour lui [7]. Toutes deux sont d'ailleurs séparées par un abîme, car « elles demeurent sur des sommets les plus éloignés ». Cette notion de la pensée et de la poésie *au service* du langage est, à ma connaissance, nouvelle dans la réflexion de Heidegger. Elle introduit une idée importante, celle de la primauté absolue du langage, élément originel du dévoilement de l'Etre à l'homme, avant même toute spécification, qu'elle soit d'ordre conceptuel ou poétique. La « pensée de l'Etre » se formulera dans le langage comme pur élément. Elle coïncidera avec lui.

Telle nous apparaît donc la Philosophie, au terme de cette analyse: « une correspondance qui fait accéder au langage l'appel lancé par l'être de l'étant. » (p. 46).

●

Volontairement effacé dans ces pages, Heidegger n'y amorce à aucun moment une critique de la Philosophie, au nom de cette « pensée de l'Etre » dont son œuvre cherche à poser les fondements. Tel n'était pas son objet, en ouvrant un colloque qui devait permettre une confrontation entre penseurs dont la plupart demeuraient précisément des « philosophes ». Heidegger n'a voulu ici que définir l'essence de la Philosophie dans la lumière de l'attention à l'Etre. A cet égard, sa définition est moins descriptive que normative et l'on peut même regretter qu'il ne soit pas allé plus loin dans cette voie. Un point surtout reste dans l'ombre: celui de savoir dans quelle mesure la « Philosophie » peut soutenir, dans l'oubli de l'Etre où elle a sombré, sa tension vers le *sophon*. Mais sans doute Heidegger espérait-il reprendre ces différents points dans la discussion. Il semble que celle-ci n'ait pas répondu à son attente. S'il a préféré reproduire tel quel son texte primitif, et sans l'enrichir des mises au point que des interventions (qui ne se produisirent pas), eussent normalement suscitées, la faute n'en incombe qu'aux participants du colloque, peu soucieux, semble-t-il, de profiter d'une occasion assez rare pour entamer enfin avec le « penseur » de Fribourg un dialogue *réel* et qui eût peut-être produit des fruits insoupçonnés...

ROGER MUNIER.

(6) « Weil... die Dichtung... auf eine ganz andere und ausgezeichnete Weise im Dienst der Sprache steht... » (p. 45).

(7) « Zwischen beiden, Denken und Dichten, waltet eine verborgene verwandtschaft, weil beide sich im Dienst der Sprache für die Sprache verwenden und verschwenden. » (p. 45).

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

FRANZ HELLENS
OU
LE VERTIGE DE LA SIMPLICITÉ

« Mais la simple parole perdue dans l'air, si quelqu'un l'avait écoutée, elle l'aurait conduit tout droit à tout ».

Il faudrait pour définir la poésie de Franz Hellens parler sans doute d'un abîme de candeur. Le terme n'est péjoratif que dans la mesure où nous sommes nous-mêmes avilis, dégénérés sinon, hélas ! en intelligence, du moins en intellectualité. De toute façon la lecture des deux volumes du *Choix* de poèmes (chez Seghers) est en raison même de la simplicité des thèmes et de l'élégance formelle qui y règne de bout en bout paradoxalement provocante. C'est peu de dire qu'il s'agit d'une œuvre au fond classique, c'est le type qui nous était devenu inconcevable d'une démarche poétique se fondant sur la sagesse et même formulant une sagesse. Dans cette sélection portant sur dix-sept recueils conçus ou parus de 1906 à 1956, un demi-siècle de recherches, on décèle non seulement cette unité de ton qui est le signe de l'authenticité, mais encore on ne relève aucune faute de goût, aucun signe d'abandon verbal, pratiquement pas d'images approximatives et à plus forte raison gratuites, strictement rien d' « accrocheur » ou qui marque le souci de se relier à une école, à une mode. Franz Hellens est incontestablement le moins horrible des « travailleurs »; il n'a pas même accueilli l'Ange du Bizarre. Dès ses débuts il semble avoir possédé l'état de grâce de l'équilibre et de la mesure; il le prouva d'ailleurs en ne publiant qu'assez tard, en gardant par devers lui ses premiers poèmes pendant dix ans. Lyrisme sans prétention,

sans pose d'aucune sorte, plus distillé que parlé. Certes une voix s'en dégage, mais c'est après coup, à partir du texte, un texte qui s'embrasse sur le papier comme une inscription, sans développements adventices, sans appels à une complicité quelconque du lecteur dont on ne sollicite point ici l'imagination mais l'attention, la sympathie. Rien d'autre que le reflet nu d'une expérience. En somme une poésie gnomique et qui n'échappe au didactisme que par une subtile sensibilité. Hellens par la qualité du plaisir qu'il nous dispense est une sorte d'Horace de sa génération, et nous n'avons plus eu d'Horace depuis Toulet. Je songe surtout à une certaine écriture car Hellens se défie autant de l'exquis que du fulgurant, et n'est pas non plus un épicurien : c'est bien plutôt un mystique pacifié, un poète de la maturité, une sorte de Rilke. Il n'ignore rien de l'angoisse de vivre mais fonde sa sérénité sur cette angoisse même. Vertu de l'art qui est vertu tout court, refus du délire qui va de pair avec l'acceptation de l'épreuve de la condition humaine. Ni ésotérique, ni hermétique, ce lyrisme de la sagesse peut avoir ses vertiges mais c'est de se pencher sur la transparence des profondeurs.

Une sentimentalité singulièrement lucide a présidé aux premières démarches d'Hellens. Ce n'est point un vague sentiment élégiaque qui se fait jour dans ses poèmes d'avant 14, encore moins la ferveur panique qui était alors de mode, mais une sérénité déjà où peut-être l'unanimisme avait quelque part, à moins que ce ne soit le souvenir romantique d'une communion avec la nature, mais c'était de toute façon quelque chose de plus subtil :

... les ombres
Du jardin sous la lune ont l'air
De se toucher, et rien d'amer
Ne monte en nous, rien de sombre.

On notera ce parti-pris, disons d'optimisme qui contraste si étrangement avec l'attitude actuelle. Chez Hellens ce n'est plus prétexte à vague-à-l'âme non plus qu'à pittoresque, c'est exercice de contemplation, et tous ses poèmes proposeront ainsi non des tableaux ou des thèmes, se garderont bien de tirer une leçon mais offriront uniquement, en les empruntant à la nature, les éléments d'un exercice spirituel. A l'inverse de la plupart de nos contemporains qui évoluent dans l'abstraction pure en réduisant le concret à un schéma il parvient à schématiser la vision elle-même, à faire coïncider le message et l'expérience. Non pas méditation ou sujet de méditation, mais l'objet de la méditation :

Nous sommes deux êtres muets
Qui regardent la nuit profonde
Et dont les cœurs jettent la sonde
Au fond d'un abîme de paix.

« Abîme de paix », ce pourrait être une définition de toute son œuvre que cette allusion à une nuit étoilée, car Hellens est essentiellement cela qui n'est pas même un symbole, un homme entre la terre et le ciel. Métaphysique élémentaire, la plus vertigineuse :

J'ai peur et je suis gai
Aucune peine dans mon âme
. . . . . .
Je tremble et rien ne trouble
Mon bonheur
Chaque ombre en moi se double
D'une clarté meilleure
Et cependant je tremble

Et ailleurs :

Je n'ai pas faim mais j'ai grand soif
De tout de rien et je suis ivre
Sans avoir bu sans que ma soif
Me fasse regretter de vivre

Il y a là un refus quasi blasphématoire de l'angoisse religieuse. Ce n'est pas pour autant délectation morose. Dans son étonnante *Femme au prisme* Hellens reprend cette image de la soif spirituelle, c'est pour affirmer :

La mer est un grand cercle et celui de ce verre
Où tu bois n'est pas moins large que son contour

Voilà qui est assez voltairien, assez ambigu plutôt. Je ne crois pas que ce soit assertion libertine ou épicurienne, c'est au contraire l'affirmation d'une spiritualité décidant de se fonder sur le microcosme plutôt que sur le macrocosme. Hellens imagine une métaphysique, en deux mots, au sens étymologique, se dégageant du concret, de l'expérience matérielle. Longtemps avant Francis Ponge Hellens a pris le parti des choses, et son recueil de 1921, *Amis carrés, étroits* (dont le titre ne semble bizarre que si l'on ignore qu'il se réfère aux chambres habitées par l'auteur au cours de ses voyages) annonce la poésie objective ou plutôt objectivante qui devait beaucoup plus tard réagir contre l'Apocalyptisme des années 40. Avec « Maison au soleil » Franz Hellens a sans doute écrit la plus insolente réussite en ce genre, le chef-d'œuvre d'une poésie où l'homme se veut absent ou tout au moins en dehors du champ :

La maison a neuf fenêtres, cinq en haut
Et quatre en bas, plus la porte, les volets
Sont fermés à cause du soleil car le mur
De façade peint à la chaux est tourné
Au midi sur un coteau devant la mer

L'ombre de la corniche tombe à mesure
Que le soleil remonte et couvre les cinq
Fenêtres de l'étage, mais à six heures
Elle oblique vers la gauche et disparaît
Peu à peu jusqu'au déclin de la lumière

Les ailes doubles des neuf volets jamais
Ne s'ouvrent que de huit heures du matin
Jusqu'à dix heures, et c'est pendant ce temps
Très court que la maison regarde la mer
Avec ses neuf fenêtres noires sans reflets.

Seul un poète sûr de ses moyens peut ainsi écrire de la poésie sans poésie, réinventer la poésie à partir d'un inventaire. Ce procès-verbal est le procès du Verbe ! Cette affectation de matérialisme, précisément parce qu'elle allait à l'essentiel, s'accompagnait d'une ascèse de la sensation et était en soi une méthode, n'a pas empêché Hellens d'écrire quelques années plus tard les *Liturgies,* dont l'orthodoxie, il est vrai, est toute relative :

Béni soit qui venu
De la terre et retournant en elle
Ne dit pas : je viens du ciel
Et j'y retourne
Le volcan n'a que faire d'une semelle
C'est du feu qu'il lui faut pour s'ajouter au feu
. . . . . .

Nul n'entendra plus sa voix
Mais les oreilles qu'elle aura frappées
Comme les conques de la mer
Ne cesseront d'entendre cette haute musique
D'une voix qui s'est fait immortelle
Par sa propre mesure sans le secours du ciel.

Hellens qui rêve d'être accueilli « au paradis des bêtes et des plantes — des pierres et des cristaux » rejoint dans ce mysticisme panthéiste l'autre grand poète belge de sa génération, Jean de Boschère alors que l'on ne saurait concevoir de méthodes poétiques aussi irréductiblement opposées. Quel fut le lyrique le plus ambitieux, le plus généreux ? Voilà qui pourrait faire l'objet d'un diptyque. Je laisse ce soin au lecteur.

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

LA TRADITION ANTIQUE ET LA RENAISSANCE EN ITALIE

Sans doute il a pu parcourir maints autres pays d'Europe : quand un Occidental pénètre en Italie il retrouve, dans les paysages, dans les formes de vie sociale, dans les œuvres des hommes, une espèce d'intime résonance, un vague et latent souvenir, un lien profond qui l'attachent à ce pays. Il y renoue avec une communauté très ancienne, il *reconnaît* à chaque pas, à chaque minute. C'est la preuve, beaucoup plus que sentimentale, de ce que la civilisation occidentale doit à l'Empire romain, de cette unité, de ces moules que, bon gré mal gré, Rome a donnés à cette civilisation. Machine de dictature politique, militaire, juridique, religieuse, artistique, absorbant les peuples, les réduisant dans une organisation, dans un « climat » dont l'Italie porte les marques et comme encore les pouvoirs.

Rien n'était plus démonstratif de la force d'influence romaine que la récente exposition, à Ravenne, d'ivoires du Haut Moyen-Age [1]. Elle réunissait, très remarquablement éclairées et présentées sur des velours bleus, plus de cent trente pièces allant de la chute de l'Empire romain jusqu'au XIII^e^ siècle. Tous ces objets procédaient d'une même technique antique, plus ou moins abâtardie dans le temps, plus ou moins modifiée, d'une même inspiration, plus ou moins adaptée aux sujets nouveaux, utilisaient les mêmes formes et les mêmes formules. Les arcatures, les rinceaux végétaux se retrouvaient partout, la coquille du fond des niches des empereurs entourait les visages sacrés, finissait par se détacher du fond pour devenir auréole, on aurait pu sans hiatus de style remplacer l'Hippolyte d'un diptyque du V^e^ siècle par un Christ imberbe du XII^e^, Silène ou Esculape par Saint Pierre, ou inversement insérer un médaillon de saint du XIII^e^ siècle dans un coffret de la fin du IV^e^ ; telle Vierge à l'enfant du X^e^ siècle avait la toge, le geste d'une Diane du V^e^. Singulière puissance romaine qui a fait *sculpter romain* jusqu'au XIII^e^ siècle, alors

(1) *Mostra degli Avori dell'Alto Medio Evo*, Ravenne 9 Septembre-21 Octobre 1956.

que l'empire des Césars était ruiné *depuis huit siècles !* Quel est aujourd'hui l'art ou le style qui oserait se flatter d'une semblable survivance, ou seulement l'espérer ?

André Chastel [2] a raison d'insister sur le fait qu'il y a *une tradition antique continue en Italie* et que l'état d'esprit correspondant à la Renaissance y est *toujours latent*. Nous assistons, depuis le IXe siècle jusqu'au XVIe, à des suites de « renaissances » de caractère plus ou moins différent. Tantôt l'imitation, dans un atelier ou dans une région, d'une formule antique. Tantôt un goût de l'élite ou des riches collectionneurs (celui des monnaies au XIVe siècle par exemple). Tantôt une occasion, la réparation des basiliques romaines qui mit en contact les artistes du XIIe et du XIIIe siècles avec cette technique ancienne. Tantôt une restauration politique de l'ordre romain, dont le rêve n'a cessé de hanter les hommes d'état depuis Théodoric le barbare jusqu'à Mussolini, en passant par Charlemagne et les papes. Tantôt un véritable programme culturel, avec ce qu'il comporte de dogmatisme, peut-être d'erreurs, tel qu'il s'est développé à Rome dans les débuts du XVIe siècle [3].

Mais l'architecture et la sculpture ont-elles vraiment connu en Italie une « Renaissance » ou y ont-elles poursuivi la tradition antique dans toutes ses séquelles ? En d'autres termes ces arts ont-ils connu un changement de signes esthétiques qui pourrait s'appeler Renaissance ? Ou y a-t-il eu, sans rupture, permanence d'un style avec ce qu'impliquent, dans sa continuité, certains apports nouveaux inhérents à l'histoire ? Je choisis la deuxième proposition, celle de la tradition.

En France, la Renaissance est une réalité brutale. Il n'y a qu'à comparer une sculpture du XVIe siècle avec une sculpture romane, ou le château de Blois avec la cathédrale de Vezelay. Mais en Italie on a continué, depuis le Ve siècle, à construire romain, qu'il s'agisse des Barbares, des Carolingiens, des Ottoniens ou des empereurs souabes. On ne peut que constater la marque étroite de la tradition romaine portée

---

(2 Son livre, « L'art italien » en deux volumes d'un format commode, bien faits pour être glissés dans la valise ou dans la poche même du voyageur dont je parlais, n'a que les apparences d'un manuel au demeurant très complet (sous l'angle de l'utilité on appréciera l index topographique et les notices biographiques qui constituent un répertoire précieux). Chastel ne se contente pas d'exposer systématiquement les données historiques et esthétiques de l'histoire de l'art. Il élève constamment le débat. C'est un travail de synthèse qui tourne à une philosophie générale de l'art italien. A petit livre grand effet. Voilà qui nous change heureusement de ces gros ouvrages délayés, où en définitive l'on n'apprend rien.

(3) C'est cette période de la peinture italienne qu'étudie Lionello Venturi dans son « XVIe siècle », en même temps que la peinture européenne. Son étude importante témoigne de la plus grande autorité et s'attache à marquer les jalons de l'orientation artistique d'une époque. La qualité des reproductions en couleurs, souvent de détails, est particulièrement à signaler.

par l'architecture romane italienne. Il y a moins de distance esthétique entre les constructions romaines de Milan du IVe siècle et la cathédrale de Parme du XIIe qu'entre la cathédrale de Pise et les églises françaises de Moissac ou de Paray-le-Monial, qui sont pourtant toutes les trois du XIIe siècle. C'est la preuve de la permanence en Italie des formes antiques, alors qu'en France s'est constitué dans l'intervalle, sous l'influence d'un complexe oriental-occidental, un style libre, affranchi des impératifs latins.

La même tradition s'est également perpétuée en Italie dans la sculpture. L'industrie romaine de la sculpture avait laissé sur place des modèles que les sculpteurs italiens ont toujours eus sous les yeux. Il faut tenir compte aussi de la petite sculpture, ivoire, gemme, majolique, et de l'influence spéciale qu'elle a pu avoir. Il s'agit là d'objets de luxe, recherchés par les riches amateurs de la décadence de Rome et des siècles qui ont suivi. Ceux-ci représentaient l'ancien monde politique et économique renversé, ils avaient une mentalité « ancien régime », un goût réactionnaire c'est-à-dire romain. La même résistance devait se manifester, dans le haut clergé, comprenant de nombreux barbares romanisés, à l'impérialisme, politique et religieux, byzantin et à son nouvel idéal artistique (4). Or les artistes romains étaient parvenus à une perfection extraordinaire de technique, qui leur avait valu cette clientèle assidue et exigeante. Mais cette qualité technique décrut de siècle en siècle durant le Moyen Age (5). On peut alors mesurer, dans le domaine de la sculpture, l'importance du *goût archéologique* des Renaissants, qui a permis aux sculpteurs, en remontant jusqu'aux œuvres originales anciennes, en les étudiant comme des modèles, de retrouver la qualité. La Renaissance serait-elle moins un changement dans l'esprit artistique d'une époque, qu'un retour ou un *recours* à la technique antique ?

Mais la peinture ? Son caractère d'art nouveau (elle avait tenu une très petite place jusque là) son développement et son importance en Italie durant les trois siècles que nous appelons Renaissance doivent éveiller notre attention. En fait elle finira par constituer le phénomène primordial de l'art italien renaissant. Elle en est en tous cas le plus significatif.

La re-naissance de la peinture, depuis le XIIIe siècle, paraissait inéluctable, à en considérer certaines causes. La mosaïque devait être un procédé matériel fatalement abandonné, parce que trop coûteux, en l'état du grand nombre d'églises

(4) Cette mentalité « réactionnaire » des clients des objets de luxe explique à mes yeux le peu d'originalité de la sculpture byzantine par rapport à la sculpture romaine, comparé à l'originalité de la mosaïque byzantine par rapport à la romaine.

(5) A cet égard l'exposition de Ravenne était particulièrement démonstrative. Si l'esprit esthétique demeurait le même du Ve au XIIIe siècle, par contre la qualité de la technique ne cessait de décroître.

et de cloîtres à décorer. Byzance avait déjà dû s'y résoudre. Et si, à Rome, Pietro Cavallini avait partagé sa décoration entre fresque et mosaïque, Assise dans le même temps n'y songeait même pas. Mais il faut tenir compte surtout d'une vocation particulière de l'Italie pour une vie collective dans le cadre de la cité, qui devait organiser sa mise en scène sociale dans des ensembles urbains où le décorateur avait la plus large place [6]. Et aussi du goût des seigneurs féodaux pour la gloire, le faste, le besoin de paraître, fortifié par leurs lectures classiques qui mettaient en valeur le culte de l'homme et de ses actions. Il faut encore compter avec le tempérament essentiellement émotif italien. Les émotions ne s'éprouvent bien qu'en commun ou dans l'exaltation des pouvoirs de l'individu. Vie collective et vie individuelle ne s'opposent pas sur le terrain de l'émotion. D'un côté les cérémonies, les fêtes, les processions. De l'autre l'existence ardente du condottiere. D'un côté les murs du palais communal, les retables de l'église, et de l'autre les salles et les murs du palais princier. Dans les deux cas la peinture, plus que tout autre art sans doute, apporte le potentiel d'émotion de l'illustration et de la couleur.

Il n'est pas question pour la peinture d'envisager une tradition romaine directe et continue. Les œuvres antiques étaient perdues, détruites ou ensevelies, de toutes façons très médiocres décorations de salons difficiles à connaître. Il y eut, certes, durant le haut Moyen-Age, une *tentation romaine,* manifestée dans certaines mosaïques d'esprit rétrograde, « pompier » (le « Bon Pasteur » du mausolée de Galla Placida, ou quelques compositions de Saint Apollinaire in classe de Ravenne) et dans les miniatures des livres réservés à la clientèle riche et aux trésors de l'aristocratie cléricale. Par contre, depuis le IV^e^ siècle, un art nouveau était apparu, né de la conjonction d'un impérialisme jeune et d'une religion jeune et forte. Il s'appuyait, non pas sur le goût de quelques-uns, mais sur les aspirations spirituelles de la grande masse chrétienne. Byzance, dans les mosaïques justiniennes, dans les cortèges de San Vital, posait en peinture des problèmes plastiques nouveaux, non plus le naturalisme de la peinture romaine, mais ceux d'une expression spirituelle et d'une interprétation de la réalité. Ce sont, forcément et normalement, ces modèles — mosaïque, fresque, peinture de chevalet — que les premiers peintres italiens ont eus sous les yeux plutôt que les débris de la peinture romaine.

Or, tout le « mouvement » de la peinture durant la Renaissance consiste, en gros, à passer du signe à l'imitation, du sacré à l'humain, en sens contraire du dogme esthétique byzantin. Il y a là, à priori, quelque chose de surprenant qu'il faut essayer de cerner.

(6) « Ce qu'avaient été dans la France du XIII^e^ siècle les cathédrales, les ensembles urbains le sont pour l'Italie du XIV^e^ siècle » (A. Chastel).

Dès le XIII[e] siècle, alors même que la peinture commençait de s'emparer des murs et des autels, la spiritualité franciscaine agit déjà dans un sens opposé aux formules byzantines, qui auraient dû constituer pourtant la seule « optique » de Giunta ou de Cimabué. La simplicité, le naturisme, la familiarité avec les êtres et les choses, l'émotivité franciscaine mènent au naturalisme, à l'inverse des spéculations, des symboles et de la stylisation de la peinture byzantine. Giotto ne tarde pas à perdre son « gothisme » au profit du sentiment dramatique dans ce processus de désintellectualisation de l'art (7).

Mais le XIV[e] siècle va voir naître en Italie un phénomène humain d'une portée considérable : l'éveil du sens de la personnalité. C'est l'expression même de Bérenson, dans son chapitre des « Peintres vénitiens ». « Ce fut, écrit-il, une curiosité sans limites, vraiment insatiable, qui poussait les esprits à découvrir tout ce qui était en leur pouvoir concernant le monde et l'homme ».

Or cette passion du savoir, qui provoqua un renouveau des lettres antiques, était à l'opposé du dogmatisme byzantin. Au regard de ce « scientisme » passionné la peinture apparaissait plus scientifique que la sculpture ou l'architecture. Car, à une époque où n'existaient ni photographie ni cinéma, elle était précisément le moyen de fixer le monde réel, de le reproduire et même de noter le mouvement ; elle avait encore le pouvoir de provoquer et d'organiser l'émotion. La peinture amenait à quelque chose dans la connaissance du monde. Cette opinion, plus ou moins consciemment éprouvée, ne faisait pas que pousser au naturalisme contre les canons de Byzance. Elle plaçait la peinture au premier plan des préoccupations de la Renaissance.

Dans ces conditions, s'il y a une influence de l'antique sur la peinture de la Renaissance, ce n'est pas parce qu'alors on a « découvert » l'antique, mais *parce qu'on a découvert la peinture*.

La peinture s'est servie, dans son effort naturaliste, de l'élément technique que lui fournissait la sculpture antique. Imiter la sculpture antique était en quelque sorte une démarche scientifique. Ce n'était pas manquer d'originalité, dont la notion n'existait pas. C'est nous qui avons créé le culte de l'originalité. Pour le savant elle ne compte pas ; c'est la vérité qu'il cherche. Pour atteindre à la vérité, c'est-à-dire au naturalisme, la sculpture antique prenait alors le prestige d'un instrument de laboratoire : servir à mieux rendre

(7) Cette hypothèse « franciscaine » d'H. Thode est vivement combattue par Chastel qui la qualifie de simpliste. Certes il ne s'agit pas de rendre compte de la Renaissance par la réforme franciscaine. Mais il ne faut pas non plus sous-estimer cette influence : à l'intérieur de la religion même il y avait un état d'esprit « naturaliste ».

l'anatomie, les gestes, les drapés, le modelé, les « valeurs tactiles ». Imaginons que toute la sculpture antique ait été perdue : la peinture de la Renaissance ne serait sûrement pas ce qu'elle est. En ce sens Masaccio est le peintre le plus démonstratif de cette époque. Et l'on comprend l'opinion de Michel-Ange : « La sculpture est la lanterne de la peinture ». L'influence « scientifique » de la sculpture, de discrète chez Giotto dont le fameux « fond scénique » n'est que le fond des bas-reliefs, deviendra chez Michel-Ange le culte tyrannique et grandiloquent des nus convulsifs.

Ainsi cette « curiosité sans limite » des hommes de la Renaissance agit sur la peinture en deux sens différents. D'une part elle remplaça les principes « modernes » byzantins à base spirituelle par une esthétique antiquisante à base sensorielle. D'autre part la recherche « scientifique » du naturalisme amena la peinture à utiliser dans sa technique les ressources de la sculpture antique. Curieuse contradiction : c'est donc d'une sorte d'arriération paradoxalement alliée à un esprit de progressisme que naquit la « nouvelle peinture » qui nous appelons « renaissante ».

Mais au XVI[e] siècle vont se trouver à Venise des peintres qui ne se préoccupent plus d'être des savants. Titien, Tintoret, Véronèse ne sont pas des intellectuels. Ils ne sont et ne veulent être que peintres. En réalité ce sont eux qui liquideront la Renaissance et son esprit. On pourrait démontrer en détail qu'en fait l'art vénitien est une machine de destruction des dogmes renaissants florentins. Il suffira à ces peintres d'apporter la couleur et ses effets émotifs, et les touches appuyées, premier pas vers les touches divisées, pour que la « nouvelle peinture » pose les fondements de la *peinture moderne,* celle de Goya et de Renoir.

PIERRE GUERRE.

L'ART ITALIEN, *par André Chastel, deux volumes, 610 pages, 128 hors-texte. Prix : 1.500 frs (Larousse éd.).*

LE XVI[e] SIÈCLE : DE LÉONARD DE VINCI AU GRÉCO, *par Lionello Venturi, 283 pages, 152 reproductions en couleurs. Prix : 9.160 frs (Skira éd.).*

GERMAINE RICHIER
OU LA CONFUSION DES RÈGNES

Les polémiques autour du Christ d'Assy, il y a six ans; il y a un an, l'article-consécration dans « L'Œil »; aujourd'hui l'entrée en fanfare au Musée d'Art Moderne: Germaine Richier gravit dans la foulée les derniers échelons d'une réussite amorcée en 1936 avec le Prix Blumenthal de Sculpture.

Ce succès n'est pas du goût de tout le monde, et l'honneur fait à ces bronzes mal léchés d'essuyer les plâtres des salles rénovées de l'avenue du Président-Wilson provoque, c'est le moins qu'on puisse dire, des mouvements divers. Si l'on rend généralement hommage à la puissance et au sérieux de l'œuvre, certains critiques, obnubilés par son côté baudelairien, viscéral, desquamé, ne pardonnent pas à Jean Cassou d'avoir ouvert les portes du temple dont il est le grand-prêtre à cette « sculpture piquée des vers ». Un hebdomadaire n'a-t-il pas été jusqu'à rendre compte de l'événement sous le titre : « L'eczéma enfin sculpté » ? Quant au public, il ne réagit pas mal. On a pu cependant, ici et là, l'entendre s'insurger contre ces « formes en bretzel » ou cette inspiration de « Benjamin Rabier surréaliste »...

On est peut-être, finalement, moins unanime à Paris, où la notoriété se mesure aux dissonances de la critique, qu'à l'étranger — à Londres notamment où l'exposition de 1947 fit grande impression. A Paris, avoir du succès, c'est mettre les gens en rumeur. A cet égard, Germaine Richier a pleinement réalisé pour son compte le programme de Bernanos: « J'ai juré de vous émouvoir — d'amitié ou de colère, qu'importe ».

La voilà donc, intronisée ou non, installée dans le Saint des Saints. Aux commandements de sa voix un peu rude, coupée de son rire sonore de provençale, on l'imagine donnant l'assaut aux escaliers solennels du quai de Tokio à la tête de sa mauvaise troupe: ptérodactyles de cauchemar, hyménop-

tères hallucinants entraînés par le « Don Quichotte » chevauchant le « Cheval à six têtes » au milieu d'une cohorte de ces « guerriers » pour lesquels a posé un vieux maçon de Montrouge. « L'Ogre », « L'Ouragane », « Le Pentacle », traînant leur abdomen hydropique, ferment la marche, cependant que « Le Berger des Landes », juché sur ses échasses au faîte des marches, passe en revue de son regard d'outre-tombe, ces recrues de gabarit disparate. Car Germaine Richier, qui estime que « chaque sculpture porte en elle sa propre grandeur » et a horreur de la statuaire standard, se plaît à travailler dans toutes les tailles.

Entrons à notre tour dans la place, où une centaine de monstres voraces, hérissés de barbelures et de mandibules auront, de façon amusante, cohabité un mois durant avec les odalisques sensuelles et rassurantes de la rétrospective Matisse, — et regardons.

L'impression première est d'être tombé dans un congrès de Martiens. Un rassemblement de sculptures provoque toujours un certain saisissement. La sculpture, même si elle ne représente ou n'évoque rien d'animé, condense plus d'existence que le tableau. Par la seule vertu de la troisième dimension, une pierre aura toujours plus de présence, dans l'espace, que le plus expressif des portraits. La toile s'intègre au mur et ne diminue notre espace vital que de son épaisseur — qui, d'ailleurs, ne fait pas proprement partie du tableau. La sculpture, au contraire — à condition de ne pas l'envisager comme un tableau à plusieurs faces, comme une extension du bas-relief — est un objet avec lequel il faut compter, doté d'un pouvoir propre d'envahissement, et qu'on doit contourner pour éviter de s'y cogner. C'est dire qu'il faut au sculpteur un tempérament à part, cette sorte d'irresponsabilité qui fait les pères de familles nombreuses: le monde n'est pas assez peuplé pour eux, l'espace assez rempli, il leur faut à tout prix créer, puis lâcher dans la nature des êtres supplémentaires qui eux aussi auront droit au regard, au toucher, à une place au soleil.

Germaine Richier ne cesse d'en enfanter, en fourre partout. Dans le jardin de son atelier, avenue de Châtillon, « L'Ouragane », vautrée dans le lierre au bord de l'allée, fait des crocs-en-jambe aux visiteurs. Au Musée d'Art Moderne elle en a rassemblé 82, choisis parmi les centaines qui, depuis douze ans, sont sortis de ses mains.

Le premier caractère des monstres sacrés, des *portenta* antiques qu'elle ressuscite, c'est d'être là, et même un peu là, dangereusement ramenés à notre niveau par la suppression du socle, dotés de cette présence particulière à la sculpture qui, chez elle, devient vite pouvoir d'incantation et d'envoûtement. Si le Musée d'Art Moderne ne fermait à cinq heures,

ou aurait peur de commencer la nuit de plain-pied avec ces hommes-oiseaux et ces femmes-coqs et de s'y faire mal ; de s'empaler sur l'épieu des « guerriers », de se prendre aux fils de « La Fourmi » ou de « La Mante », de faire une mauvaise rencontre en la personne de « l'Araignée ». Sur le plan de la puissance créatrice, Germaine Richier est d'abord un fécond démiurge, et sa petite société patibulaire ne manque pas son effet de choc.

Mais l'agressivité formelle de ces bronzes, de ces plombs et de ces plâtres, cette puissance d'intimidation qui nous force à garder vis-à-vis d'eux nos distances, à ne pas nous y frotter, ne suffit pas à les définir. Aussi bien l'enjouement méridional de leur signataire interdit-il d'y voir la manifestation d'un pessimisme foncier. C'est sous le soleil du Midi que se rencontrent les mantes religieuses et les cigales avec lesquelles cette fille d'Arles dialoguait dès son enfance. Au surplus, quand elle se détend, Germaine Richier nous découvre une inspiration moins crispée, servie par un sens ingénieux du sujet, spécialement heureuse dans les thèmes ludiques : « L'Echiquier », traité en creux comme un assemblage de petits bacs, « Le Diabolo », « La Toupie ». Ces deux dernières œuvres s'inscrivent dans deux séries récentes de recherches qui contribuent à assainir un peu le climat du reste de la production : *les fils,* dont le lacis polygonal, en reliant les « points cardinaux » de la statue, en anime et prolonge l'alentour ; *les plombs à fond peint* dans lesquels Germaine Richier a cherché à mettre en œuvre la collaboration de deux expressions artistiques, les peintres non-figuratifs Hartung, Vieira da Silva et Zao-Wou-Ki ayant accepté de brosser un horizon abstrait au plomb lumineux de « La Toupie », « La Ville », « L'Echelle ». Autres éléments de détente, les figurines de bronze doré se détachant sur des fonds de même matière relevés de granulations et de stries très précieuses, irradient un air de fête et brillent, sous la vitrine, comme de petits ostensoirs.

Mais l'essentiel de la production reste évidemment ce carrousel d'hippogriffes et de dinosaures que Germaine Richier dispose, comme pétrifiés dans l'expectative, autour de l'énorme assemblage de têtes de fémur et d'éléments végétaux qui a nom « La Montagne ».

Toutes ces œuvres relèvent d'une inépuisable liberté d'inspiration. Des leçons de la sculpture classique et de Bourdelle, Germaine Richier a en effet surtout retiré l'extraordinaire métier dont témoignent les très beaux bustes qu'elle sait exécuter, ainsi que de remarquables dessins où sont reportés au compas les points et lignes de construction dont elle zèbre cruellement l'épiderme de ses modèles. Mais elle s'est très tôt aperçue que la photographie à trois dimensions du cheval ou de la femme nue fait double emploi avec le vrai

cheval ou la vraie femme nue. Et il est significatif que, de Rodin dont l'un des praticiens — Guigues — fut à Montpellier son professeur, elle ait, comme la plupart des sculpteurs d'avant-garde d'aujourd'hui, surtout retenu l'œuvre la plus audacieuse : le Balzac.

Mais son audace à elle réside, plus encore que dans l'élision ou l'invention des formes, dans la façon de traiter — ou plutôt de maltraiter — le matériau. De la « tyrannie de la masse » héritée de Phidias, Praxitèle, Michel-Ange, contre laquelle réagit une partie de la sculpture moderne (du style filiforme de Giacometti au constructivisme de l'Ecole de Pevsner), elle se débarrasse en recourant aux fameuses « trouées » qui apaisent son goût de la destruction.

« Pour détruire une forme, dit Germaine Richier, il faut qu'elle existe ». Mais finalement, pour elle, c'est surtout la seconde phase qui importe. Celle qui la mènera, de soustraction en perforation, à ce minimum qui ne laisse du personnage qu'un tronc vidé de ses viscères, un pur *aplomb*. En même temps, exaspérée par la surface plane, elle la ravine, la rudoie ou l'oblitère de stigmates symboliques : le ventre bombé de « La Feuille » est couperosé d'un motif végétal comme celui de la « Lucrèce » de Cranach ; la spirale d'Ubu se déroule sur le dos du « Pentacle ».

Cette ingratitude d'aspect — si diversement appréciée — qui donne aux bronzes de Germaine Richier une allure de glaise pétrifiée, joue dans ses œuvres un rôle essentiel. Elle contribue, d'abord, à en souligner, à en corser l'existence : sur des œuvres lisses, le regard glisse. Quand la sculpture s'en passe (comme dans l' « Ombre de l'Ouragane » dont la forme en aiguille de boussole est d'un géométrisme à tendance cubiste), elle gagne peut-être en discipline mais perd en présence.

D'autre part, conjuguée avec le goût de Richier pour les extrêmités grêles, la maigreur, les formes étirées, une telle ingratitude nuance de misérabilisme cet univers de bronze où convergent le fantastique de Bosch, le grotesque d'Ensor, le surréalisme aviaire de Max Ernst, pour ne pas parler des formes incinérées de Pompei.

Mais, dans certaines œuvres, elle prend encore plus d'importance. Les crevasses de la surface finissent par communiquer, comme au terme d'un long travail de pourrissement, avec les évidements internes, à la façon du personnage de la « Tauromachie » — d'un symbolisme un peu concerté — dont la bedaine éclate sous nos yeux comme un œuf trop cuit. Alors font surface ces forces occultes, ces relents maléfiques que Germaine Richier va capter dans une préhistoire qui n'appartient qu'à elle, en-deçà de la diversification des espèces.

C'est ici que le propos de ce sculpteur hors-série devient plus manifeste. Il ne s'agit pas seulement de s'amuser à faire un Rodin pour, ensuite, lui faire manger le foie et piquer la peau par les oiseaux de Max Ernst: inspiration monstrueuse, technique de la perforation et du trou — il n'y aurait plus qu'à classer la sculpture de Germaine Richier, quoiqu'à un rang honorable, dans les valeurs négatives... Il y a plus dans ces créatures décharnées: une symbolique de la promiscuité, de la confusion des règnes. Il semble en effet, que les limites d'un règne soient trop étroites pour Germaine Richier et qu'elle ne puisse se cantonner dans l'animal, dans le végétal ou dans le minéral, tout au long de l'exécution d'une même forme. C'est pourquoi sa « Montagne » mêle des organes à des racines, sa « Source » commence en femme et finit en amphore et ses insectes ont droit à des seins. Au goût de la terminaison et du suffixe rares qui marque certains de ses titres, correspond chez elle le refus d'achever un corps autrement que dans la farce ou le cataclysme.

Mais nous n'aimons pas trop à nous voir rappeler l'indécision de nos origines et peut-être, en fin de compte, est-ce de cette incapacité congénitale à spécifier qu'émane face à l'œuvre de Germaine Richier, un malaise insupportable à certains: La sculpture jusqu'à elle, était l'art non seulement du fini, mais du défini. La sienne n'est pas seulement inachevée. Elle se cantonne volontairement en-deçà des commencements.

MICHEL CONIL-LACOSTE.

LA POESIE

ŒUVRES DE GERARD DE NERVAL, Tome II (*Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F.*).

POESIE ET PROFONDEUR, GEOGRAPHIE MAGIQUE DE NERVAL, par J.-P. Richard (*Editions du Seuil*).

GERARD DE NERVAL ET LE MYTHE, par M.-J. Durry (*Flammarion, éd.*).

Un des signes les plus évidents de l'actuelle prospérité des études nervaliennes est sans doute la multiplication des éditions de l'œuvre de Gérard. Celle dont Albert Béguin et Jean Richer viennent de nous donner le second tome dans la Bibliothèque de la Pléiade vaut qu'on s'y arrête. On se souvient que le premier tome, publié il y a quatre ans environ, était d'une exceptionnelle richesse de texte, de gloses et de commentaires. La rigueur, l'originalité et souvent l'inédit de l'information en avait fait un instrument indispensable à tous les amateurs de Nerval. Pourtant, l'attrait de ce volume venait en grande partie de ce que les morceaux réunis étaient les plus révélateurs du génie nervalien ou du moins, ceux qui en concentraient la qualité la plus intime, la plus secrète. Ce livre de quatorze cents pages était par là un des plus lourds, des plus serrés de « La Pléiade ». Il ne peut en être exactement de même pour le volume II. Ce qu'il enferme est par définition plus diffus, moins ramassé : « reportages » comme *Le Voyage en Orient* ou *Lorely*, études-portraits, comme *Les Illuminés*. Bref, si le premier tome était celui du monde intérieur, le second paraît être en prise directe sur le monde extérieur, qu'il soit celui de la géographie ou celui de l'histoire. Mais la distinction que nous venons de faire est, lorsqu'il s'agit de Nerval, particulièrement vaine.

Il suffit, pour s'en convaincre, de relire *Le Voyage en Orient*. Il en existait déjà une édition excellente présentée par M. G. Rouger. Jean Richer ne peut guère nous donner une version meilleure du texte. Mais les nombreuses variantes qu'il choisit de reproduire et les apports de son érudition, étendue dans le domaine de l'ésotérisme, éclairent d'un jour singulier des morceaux comme l'*Histoire du Calife Hakem* ou l'*Histoire de la Reine du Matin*, dont l'importance dans l'interprétation de la mythologie personnelle de Gérard n'a cessé d'être de mieux en mieux perçue au cours de ces dernières années. Quant au *Carnet* du *Voyage*, naguère publié par P. Martino, il trouve enfin ici sa vraie place, surtout dans la nouvelle lecture qui nous en est proposée. *Lorely*, établie et commentée par A. Béguin, heureux bénéficiaire (ainsi que nous) du travail critique mis sur le chantier il y a vingt ans par Raymond Schiltz pour l'édition Champion, nous apparaît également beaucoup plus riche de résonances qu'un simple journal de route. Il devient sensible que cet ouvrage, opportunément enrichi de pages jusqu'alors dispersées sur l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, explore toute une zone non seulement de la géographie de Nerval, mais encore de son inspiration. Inspiration dont *Les Illuminés* nous

découvrent les sources obscures. Ces six récits gagnent à être relus et médités sous la conduite de Jean Richer. Et c'est une excellente idée de les avoir complétés par des textes de l'*Almanach Cabalistique* ou divers fragments (comme l'étonnant *Diorama*) si symptomatiques des préoccupations de Nerval.

Au total, une édition rigoureuse, riche, précise. Un second volume, moins émouvant, moins dense peut-être que le premier, mais où l'on a bien fait d'*accueillir* les témoignages les plus divers de celui qui était avant tout, comme le dit A. Béguin dans sa préface, un « être d'accueil ».

Parmi les essais consacrés ces temps-ci à Nerval, un des plus originaux de ton et de projet est le premier chapitre de *Poésie et Profondeur,* de J.-P. Richard. Ce livre, comme *Littérature et Sensation,* dont il a été parlé ici-même, s'efforce d'analyser la matière poétique dans la perspective moderne d'une relation de l'homme au monde, d'un rapport de notre conscience aux objets tel qu'a déjà cherché à en établir G. Bachelard. Ce genre de prospection donne les meilleurs résultats à propos de Gérard. J.-P. Richard nous montre en effet qu'une des tentations permanentes de ce poète a été de *dévoiler l'être,* de chercher une voie *d'accès* vers l'intimité du réel. Il s'y oriente tantôt en voyageur, tantôt en amateur d'un certain type féminin, (*bionda e grassotta*), tantôt en explorateur de la nature dans ce qu'elle a de plus secret et de plus chaud à la fois : tiédeur des grottes, éclat réchauffant du soleil, richesse obscure du *vert* ou du *rouge,* présence heureuse et équivoque de l'eau, autant d'aspects d'une nature traversée, vitalisée par le feu essentiel. Autant de points d'appui pour amener l'être de la profondeur à l'émergence, pour le rendre absolument « familier ». Cet effort, sur le plan intérieur, aboutit à une quête de l'identité à travers les expériences d'un *je* qui découvre et recrée à son profit un monde où les contradictions s'abolissent. J.-P. Richard a su montrer que Gérard, pour conduire cette quête, faisait confiance en certaines attitudes ou réalités privilégiées à ses yeux. Le déguisement, les inflexions de la voix humaine, l'image des rondes enfantines sont des phénomènes qui lui permettent d'accomplir au sein du réel, les *alliances,* les réconciliations auxquelles il aspire. Son instrument d'élection est en définitive la *littérature* et c'est le mérite de l'auteur de cet essai de l'avoir dit avec tant de force dans ses dernières pages. « La parole nervalienne est le lieu d'une simultanéité absolue » : elle est immobilité, permanence, mais douée d'un dynamisme intérieur qui transforme chaque texte de Nerval en une expérience active. Les étonnants morceaux des *Mémorables,* analysés en conclusion, l'illustrent avec un singulier bonheur. On se sent enclin, à lire J.-P. Richard, à les considérer comme le dernier mot, et le plus *juste,* de l'œuvre de Gérard.

Le livre de M.-J. Durry sur *Gérard de Nerval et le mythe* ne cherche pas, lui, à s'éloigner des perspectives traditionnelles, mais il a la rare qualité d'aborder l'œuvre de Nerval dans la clarté et, pourrait-on dire, dans la franchise. Il est, à cet égard, l'antidote souhaité de tant d'écrits qui, pour commenter trop subtilement Nerval, ont fini par nous le masquer. Il montre qu'une lecture simple, fervente, dénuée d'*a-priori* et de parti-pris, a des chances d'être la plus attentive. C'est ainsi que dès les premières pages on est heureux de voir l'auteur se pencher sur les premiers textes de Nerval, tels que *La grand'mère* pour y percevoir un accent secret,

un « creusement » de la mémoire qui annonce déjà le poète tout entier. Il y a là une évidence si claire que l'on négligeait de l'apercevoir : sa découverte, pour ceux qui ont appris à fouiller Nerval, a quelque chose d'infiniment émouvant. Et de poème en poème, nous voyons cette certitude s'affirmer : Gérard a bâti toute son œuvre sur le souvenir. Cela encore nous le savions, mais il importait de montrer le caractère fondamental d'une telle démarche. Nerval n'a jamais cessé de prendre ses distances par rapport à la réalité, non sur le mode du dédain ou de l'ironie (simplement « l'approximation la plus juste que je connaisse du sourire », dit M. J. Durry) mais dans l'intention de promouvoir, à son propre usage, un monde de la mémoire. Cette attitude, préfigurée dans son œuvre bien avant la folie, ne pouvait que se préciser, s'amplifier à l'occasion des grandes crises et sous l'influence de diverses lectures. Elle aboutit à la création d'un univers du Mythe qui correspond à la substitution d'une conscience collective à une conscience individuelle, à l'élargissement d'une expérience personnelle spontanée par une méditation, une *culture* et une volonté désespérée de salut. Mme M.-J. Durry nous démontre que cette universalisation du souvenir par le mythe est, chez Nerval, un des mouvements essentiels de l'esprit et que, sur cette voie, l'ésotérisme n'est pour lui qu'un moyen, jamais une fin. Les analyses qu'elle donne de l'*Histoire du Calife Hakem* ou du *Songe de Poliphile* (dont une transcription fragmentaire dans la traduction française parue en 1546 chez Kerver permet de mesurer les emprunts de Gérard) sont à cet égard significatives. Et, à travers *Aurélia,* à travers *Sylvie*, à travers le composé, « à la fois dense et volatil » des *Chimères,* c'est toujours la présence du souvenir qu'elle retrouve, comme « permanence immatérielle de ce qui n'est plus et durée d'un temps évanoui ». Peut-être une des formules qui résument le mieux Nerval, son œuvre et le point de vue de ses exégètes actuels.

RAYMOND JEAN.

CHANTS SPIRITUELS, par Shri Aurobindo, texte anglais et traduction de Thérèse Aubray (*Caractères*).

Jusqu'à ce jour, l'œuvre poétique de Shri Aurobindo n'avait fait l'objet d'aucune traduction en France. Elle n'a jamais non plus été étudiée dans son ensemble (1). Je précise qu'à part de rares textes en bengali elle a été entièrement écrite en anglais, ce qui nous en facilite l'accès.

Il reste que pour l'aborder avec succès il faut d'abord avoir bien pénétré l'œuvre métaphysique et mystique du Maître de Pondichéry, puis avoir élaboré un langage poétique particulier. Madame Thérèse Aubray, poète elle-même, poète de l'interrogation intérieure (2), portée par conséquent à la méditation et à la quête de l'être profond, s'est risquée courageusement la première dans cette voie. Elle a traduit la plus grande partie des *Last poems* (3), composés de courtes pièces, de sonnets en particulier.

(1) Je pense avoir été le seul à signaler au public français (N.R.F. Février 1956) la publication à Pondichéry (1953) de *The Future Poetry*, œuvre de critique et de poétique, dont les chapitres qui ne concernent pas spécialement la poésie anglaise mériteraient d'être traduits chez nous.

(2) Du moins c'est un des traits qui m'ont frappé dans son dernier recueil, « La Voie » éd. Caractères, 1954, le seul que je connaisse.

(3) Pondichéry, 1952, avec reproduction photographique du manuscrit.

Elle avait à lutter contre un texte très dense, qui enferme chaque fois un vaste dessein métaphysique dans un cadre resserré. Je ne pense pas qu'aucun élément important de la pensée soit perdu dans la transcription qu'elle en donne. Qui aura vraiment pénétré ce recueil s'y sera approprié, sous une forme propre à se graver dans l'esprit, quelques-uns des enseignements essentiels de l'auteur.

Restait le problème de l'expression. Le vers d'Aurobindo est, en anglais, d'une forme très classique ; le rythme tonique très marqué, la riche modulation vocalique, permettent d'y risquer des termes abstraits sans « dépoétiser » l'ensemble. Le français, de ce côté, est bien désavantagé. L'anonyme qui a donné en allemand une traduction de dix poèmes, plus anciens et plus longs, de Shri Aurobindo (4), a trouvé dans sa langue des facilités que ne possède pas la nôtre. Thérèse Aubray, soucieuse de communiquer la pensée, a choisi le parti de l'exactitude scrupuleuse, plutôt que de l'agrément infidèle. Et je pense qu'il faut l'en remercier, car de tels poèmes ne prennent tout leur sens que dans la méditation répétée, qu'un certain dépouillement favorise.

GABRIEL GERMAIN.

BUREAU DE TABAC, par FERNANDO PESSOA (*Caractères*).

Nous devions déjà à Armand Guibert, découvreur-né des plus authentiques valeurs, la révélation de l'*Ode Maritime* (Seghers), mais en dépit de la beauté suprême de cette œuvre, nous avouons lui préférer les textes réunis dans le présent recueil. Ils nous permettent beaucoup mieux d'apprécier le « cas » Fernando Pessoa. Une étude préliminaire mais quasi exhaustive à force de densité retrace la carrière de Pessoa (1889-1936), poète portugais de formation anglaise, qui s'affirme désormais comme un des maîtres du lyrisme mondial. Ce qu'il y a de plus singulier dans l'œuvre de Pessoa, ce n'est pas qu'il l'a publiée sous des noms divers, ce serait banal recours à des pseudonymes, c'est que chaque fois il a inventé un personnage et une manière.

« Suivrons-nous, écrit Guibert, Fernando Pessoa, « hystéro-neurasthénique » de son propre aveu, lorsqu'il nous confie : « L'origine de mes hétéronymes réside dans une tendance organique et constante à la dépersonnalisation et à la simulation » ? Dans le phénomène de ses créations multiples il nous suffit de voir une tendance irrépressible à la dramaturgie ; ce poète à l'état pur, plutôt que de s'exprimer dans le langage de la scène ou du roman, s'est fragmenté en personnalités différenciées. On disputera longtemps de sa « sincérité », notion qui dans son cas appelle mille précautions d'analyse ; disons, faute de pouvoir entrer ici plus avant dans l'investigation de ce cas psychopathique, que l'art de la simulation, s'il s'exerça dans son comportement humain, ne le fit jamais sur le plan de l'art, comme en fait foi l'aveu selon lequel *il se sentait plus les êtres qu'il avait créés, que lui-même* ».

Aussi bien Guibert est-il fondé à parler non des manières, mais plus justement des « façons d'être » de Pessoa :

En ce monde de notre oubli,
Nous sommes les ombres de nous-mêmes,
Et les gestes réels que nous faisons

(4) Sous le titre *Flammenworte*, Pondichéry, 1953.

Dans l'autre où, âmes, nous vivons,
Sont ici feintes et grimaces.

Il semble que ce soit sous le pseudonyme, ou plutôt dans le personnage d'Alvaro de Campos que le poète-protée ait donné avec *Bureau de tabac* l'essentiel d'une pensée « qui fait présager l'optique de l'*étranger* et la future éthique de l'absurde » :

Tels ceux qui invoquent les esprits je m'invoque
Moi-même sans rien trouver.
Je viens à la fenêtre et vois la rue avec une absolue netteté.
Je vois les magasins et les trottoirs, et les voitures qui passent,
Je vois les êtres vivants et vêtus qui se croisent,
Je vois les chiens qui existent eux aussi,
Et tout cela me pèse comme une sentence de déportation
Et tout cela est étranger, comme toute chose.

Un des mérites non négligeables de la poésie existentielle de *Bureau de tabac* est de donner un point de vue d' « homme de la rue ». C'est le contraire de l'exaltation lyrique, et cependant lorsque sous le nom d'Alberto Caeiro, Pessoa avec *Le gardeur de troupeaux* donne en quelque sorte ses Bucoliques, elles rendent un son désabusé d'Ecclésiaste. Il faut savoir gré à Armand Guibert de nous permettre d'apprécier ce très grand poète. Pessoa me paraît proprement inépuisable. Tant de tragique lucidité nous change des jongleurs d'images, des opéras plus ou moins fabuleux. Pessoa me fait l'effet d'un John Donne du XX^e^ siècle.

L. G. G.

AMOUR ET AUTRES VISAGES, par PHILIPPE JONES (*Librairie Les Lettres*).

Entre tant de plaquettes, à longueur d'année, c'est toujours plaisir d'apercevoir un poète qui pointe, un vrai, dont on se demande, avec inquiétude, s'il tiendra : tant d'autres nous ont déçus lorsque, finalement, nous nous sommes aperçus qu'ils savaient seulement écrire.

C'est à propos de Philippe Jones que j'éprouve encore une fois ces impressions. Ce n'est pas un débutant. Sa plaquette est la quatrième en dix ans. C'est pourtant l'œuvre d'un jeune encore. Elle n'a pas beaucoup d'unité, Jones se cherche, se raconte, écrit son journal intime et son journal de poète à la fois. Ce n'est peut-être être pas non plus ce qu'il écrit avec le plus de lui-même qui est le meilleur de lui-même.

Comme tous, il possède une technique assurée : n'en parlons pas. Quand je me sens enclin à lui faire le plus confiance, c'est lorsque, dans sa langue, il n'y a plus de réminiscences, de parentés. Par exemple, ce goût qu'il a des poèmes en partie double, une page de lignes inégales, une page de prose-poème à côté, qui semble toujours éclairer la première. Alors, j'ai vraiment l'impression qu'il est à deux doigts d'une découverte lyrique, à deux doigts de réinventer par exemple ce double ton si prenant de la *Vita Nova* de Dante ; à l'extrême-bord, mais encore en deça, d'une sorte de lyrisme objectif, d'une sorte de lyrisme de l'autobiographie explicite, et pourtant poétique. C'est d'ailleurs dans ces mêmes moments que, loin des alexandrins blancs qu'il excelle à manier (« Il est des mots que seule une eau libre prononce »), Jones atteint le

meilleur de son langage personnel, et dit, tout simplement : « Dès cette joie mon souvenir ne se raconte plus qu'au présent ». « Ceux qui restent se demandent pourquoi cette mort fut avare ». On est persuadé : celui qui note de telles choses a quelque chose de non-littéraire à dire. Et c'est là que le vrai ton du vrai Philippe Jones affleure.

Deux des parties de sa plaquette incitent à forcer sur ce trait. Deux petites séries de poèmes : *Arbres, Insectes,* à première vue pleins de modestie. Cela paraît facile, écrire (on allait dire : une fois de plus) *Le hêtre, Le figuier, Le cyprès, Le chêne,* ou bien *L'éphémère, La coccinelle* ou *La mante.* Le lecteur un peu pressé dit : tiens, un peu de Jules Renard, un peu de Francis Ponge, un peu de François Dodat. Cela n'a l'air de rien, c'est pourtant quelque chose (c'est toujours une fois fait que cela n'a l'air de rien) : c'est un lyrisme objectif encore, une poésie qui reste fraîche, et qui d'emblée fait plaisir, à seulement nommer « le platane, serti d'ombre, et couronné de larges tuiles », ou bien les moustiques avec leurs « têtes de sorciers, le chef couronné de plumes ». A la réflexion, seulement à la réflexion, l'on risque de s'apercevoir de cette preuve de la poésie : qu'on puisse encore dire quelque chose de frais, qui parle, avec un poème intitulé : *Le scarabée.*

Pour moi, je n'ai pas boudé mon plaisir, un peu teinté de regret : que Jones ait peut-être un peu vite épuisé ce thème et cette méditation, qui pouvaient, qui sait ? donner plus.

G. M.

LIBERTE DE VOIR, par Marc Alyn (*Editions « Terre de Feu »*).

Il est de gens qui sont sur terre pour parler
pour dire au nom de tous
ce que chacun pense tout bas
ce que chacun pense tout bas
Jolis mots mes silencieux amis
comme vous me manquerez lorsque je serai éternel.

Marc Alyn a « tant de choses à saluer au nom de tous », il est tellement « saoul d'une clarté où le soleil n'a pas de part » qu'il nous fait participer à son ivresse panique. Sa confiance dans le langage est contagieuse et ses poèmes possèdent au moins une qualité essentielle, le mouvement. Ils respirent largement. Les images souvent un peu trop faciles et approximatives ont le mérite de n'être pas ornementales ; elles répondent, même lorsqu'elles ne sont pas fulgurantes, à une nécessité du discours. Il ne faut sans doute pas chicaner un poète qui n'a pas encore vingt ans sur sa façon de se complaire dans les images, « car chaque pierre du monde est un poème à naître ». Il est à souhaiter toutefois qu'il atteigne à une forme plus personnelle. La facilité avec laquelle Marc Alyn et cent autres imitent la diction d'Eluard, est proprement déconcertante ; or, Eluard, pas plus que Lamartine et Verlaine, n'est un poète auprès de qui il soit bon de faire ses classes.

L. - G. G.

LE ROMAN

LES COMPAGNONS DE L'APOCALYPSE, par GEORGES DUHAMEL (*Le Mercure*).

Certains veulent voir dans les derniers livres de Duhamel un reflet de ses problèmes propres, les repères d'un itinéraire spirituel. Je ne sais si l'auteur goûte cette façon d'aborder son œuvre, lui qui témoigne d'une constante pudeur en matière de religion et qui met toujours l'accent sur la nécessaire objectivité de l'art. Duhamel, poète et romancier, est avant tout un humaniste. Je sais qu'on donne à ce terme le sens le plus étendu ; il n'est pas une idéologie qui n'ait sa définition de l'humanisme et ne veuille la conformer à son orthodoxie. Mais Duhamel se réfère à la tradition de notre meilleure lignée d'écrivains qui veulent que rien d'humain n'échappe à leur regard. Il n'est, dira-t-il, de problème que de l'homme et s'il y a pour lui recherche d'un salut, c'est dans la réintégration d'un ordre naturel où le fils d'Adam, aliéné volontaire, ne songe plus à dégrader ni à détruire l'Eden.

Homme de science, il s'intéresse à toutes les découvertes, bienfaisantes ou non, il suit tous les congrès ; clinicien du social, il se penche sur toutes les formes de l'évolution, il dénonce les dangers qui guettent la culture et le libre exercice de la pensée. Je trouve admirable cette présence au monde que ni la fatigue ni l'âge n'interrompent et qui ressemble assez à la mission d'un veilleur de proue.

Cela est vrai pour le gardien de la langue et du style, pour le défenseur du bon sens, mais vaut aussi pour l'observateur des conditions faites aux clercs de notre temps. C'est dans cette perspective que nous situons *Les Compagnons de l'Apocalypse.*

Un homme au cœur pur, croyant sincère, hanté par le péril atomique, entreprend de prêcher une croisade contre le rêve des violents : mettre la science au service de la haine et de son alliée, la peur. Il enseigne que la fraternité des hommes peut barrer la route au Mal, mieux : tourner les forces aveugles vers le bien. Pour créer cette communauté, il en appelle à la prière qui unit et exalte les âmes dans la confiance divine.

Evidemment, nous avons affaire à l'espèce fossile du Saint, mais Dan Travel a tout laissé pour répandre son évangile ; il consacre sa fortune et sa vie à battre campagne avec quelques amis qu'il nomme ses frères. Le roman s'ouvre sur les premiers temps de son apostolat.

Il n'est pas long à connaître ses principaux adversaires : l'inertie ou l'hostilité ironique des élites, les tracasseries de la société formaliste et surtout les tentations de l'orgueil, qui finalement viendront à bout de ses forces.

Dans chaque ville où il doit prêcher, Dan Travel rend visite aux notables, par désir d'entr'aide ou simplement par courtoisie. Maire ou gens d'église, chacun suivant sa formation, sa culture ou

ses préjugés de classe, l'accueille avec un scepticisme édulcoré de feinte sympathie. L'incroyance du rationalisme lui oppose la fatalité des lois, ou bien la conscience calfeutrée du religieux se claquemure dans le dogme. Tous lui font de perfides objections visant plus à le mettre en difficulté avec lui-même qu'à faire une critque positive de son effort, en douce étranglé sous la louange. Ces entretiens où l'on voit l'intelligence dévier et faire sans cesse œuvre néfaste en sapant la volonté de l'apôtre, sont menés par Duhamel avec une habileté diabolique, qui fait de chacun une scène de théâtre.

La solitude, la réserve auxquelles le missionnaire se heurte chez les cadres, nous préparent aux obstacles qu'il va rencontrer dans la machine sociale. L'auteur a beau jeu de nous montrer Dan Travel et son équipe aux prises avec la société, ses institutions, ses défenses rendues nécessaires par les complications de la vie moderne qui n'admet pas plus les prophètes vagabonds que les mages en ambassade.

Non content de voir suspecter son désintéressement, la gratuité de son effort, il devra inscrire ses compagnons à la Sécurité Sociale, comme employés, s'en séparer au temps des congés payés ; il devra s'inscrire au registre des patentes et, à l'occasion, se débattre avec le fisc, justifier de ses ressources, s'affranchir du contrôle des salles.

Malgré tous les embarras qu'on lui suscite, il réunit des auditoires, tantôt émus, tantôt houleux ; il rencontrera à la sortie, des âmes troublées, ayant soif de savoir, d'aller au-delà du thème de l'Apocalypse et qui sont prêtes à confondre sa mise en garde avec un nouvel évangile. Certains lui attribuent le pouvoir de guérir et c'est là qu'apparaît un troisième danger, la tentation de l'orgueil.

Dan Travel s'en méfie, certes, il se morigène, s'humilie, rappelle à l'ordre ses compagnons, ses disciples, disent-ils lorsqu'ils font tout pour entretenir une ressemblance de sa quête avec la prédication du Sauveur. Le plus jeune, Raphaël, qui est aussi le plus fervent, accuse l'interférence en se faisant appeler Jean et cette affection douce au Maître, n'est pas sans inquiéter la conscience de ce dernier. Quand ce disciple lui parlera de miracle devant un de leurs compagnons à l'agonie, troublé jusqu'au fond de l'âme, Travel s'évanouira dans l'aveu d'une impuissance tout humaine ; et ç'en sera fait du lien mystérieux qui retenait l'équipe. Raphaël, déçu disparaîtra, d'autres résigneront leur tâche et le chef accablé dissoudra la communauté, partagera ses biens entre ses amis, en réservant jusqu'à la part des absents.

Le thème exposé par Duhamel est d'une haute portée ; il faut louer l'auteur de le traiter avec tact et prudence. Il aurait pu subir l'attrait des Ecritures, glisser au pastiche, au jeu de la transparence, de la facile mais insupportable analogie que résume le poème de Rictus : « s'il revenait parmi nous ». Il s'en est bien gardé ; il reste objectif, naturel, véridique. Le romancier se permet seulement de rehausser quelques images de sa galerie avec la coquetterie d'un portraitiste : « Le prêtre semblait s'être soudainement ressaisi. Les traits de son visage s'ordonnaient par un effort soutenu mais à peine sensible. Le sourire, de seconde en seconde, immobilisait le masque ». Et d'un médecin, maire de sa ville : « Il ne restait guère en place et tout aussitôt s'appliquait à faire craquer les articulations de ses doigts en clignant les yeux comme si la lumière du jour l'eut incommodé ».

Le talent d'un conteur réside dans le degré d'ambiguïté qu'il laisse, non pas aux actes de ses personnages, mais à leurs mobiles prédominants. Cette part mystérieuse existe, cela va de soi, dans *Les Compagnons de l'Apocalypse*. Qu'a voulu, au juste, Duhamel ? Vers quel but ou quel mirage nous conduit-il ?

Dan Travel après s'être dépouillé jusqu'au dénuement, va mourir épuisé dans les ruines d'une église. Cette fin laisse pourtant une grande marge d'interprétation. Est-elle l'aveu d'un désabus total ou d'un parfait abandon de l'âme à Dieu ? Est-ce l'acceptation du sacrifice auquel sont toujours destinés les meilleurs, ou bien le dernier mot de sa prière, l'accomplissement de sa communion terrestre ?

Rangeons-nous à une supposition plus discrète que nous suggère le dernier geste du solitaire. Elle nous touche autant. En jetant dans la rivière les bijoux de famille dont le prêtre de la cathédrale a repoussé le don, n'a-t-il pas voulu faire confiance au futur, léguer son rêve à l'inconnu qui peut-être recommencera l'aventure pour tenter à nouveau de libérer les hommes de leur grande peur ?

JEAN BALLARD.

UN AMERICAIN BIEN TRANQUILLE, par GRAHAM GREENE (*Robert Laffont*).

A Saïgon, en pleine guerre d'Indochine. Une fois de plus, Greene enracine son action dans le riche terreau de la mort et du pathétique moderne. On a envie, sans doute parce que le décor de l'Extrême-Orient agit sur nous avec une efficacité exceptionnelle, de se souvenir de Malraux. Pourtant, le drame que décrit ce livre ne s'alourdit qu'accidentellement du poids de la condition humaine et il est souvent difficile d'y voir autre chose qu'une très pittoresque histoire. C'est un roman bien fait, sobre, peut-être trop facile à lire.

Naturellement, ce n'est pas un défaut. Ce n'est pas nécessairement non plus une qualité. Il y a un contraste entre le tour détendu du récit et la tension des situations évoquées. On sait que Graham Greene est venu à Saïgon il y a quelques années, qu'il s'y est comporté, comme son hëros, en bon journaliste. Résultat : son travail fleure le reportage. Le correspondant de presse cohabite ici avec le romancier.

Le sujet est simple : une jeune vietnamienne, Phuong, court le risque (ou la chance) de passer des bras de l'anglais Fowler à ceux de l'américain Pyle. Sur le plan psychologique, cela signifie qu'elle oscille entre un personnage intelligent mais cynique et un garçon que les bons sentiments aveuglent. Sur le plan politique, elle est placée, elle, l'amante passive, docile, dévouée, qui n'a pour destin que d'être désirable et de préparer les pipes d'opium de l'homme qui la possède, au cœur d'un monde déchiré : ici, le réalisme brutal de ceux qui font la guerre, là l'idéalisme redoutable de ceux qui espèrent l'orienter à leur profit. L'innocence ne règne ni dans l'un, ni dans l'autre camp. Mais moins encore dans le second que dans le premier. Les excellentes intentions de Pyle finissent par paver un enfer où les compromissions avec le Général Thé, le plastic, les

grenades ont leur place. Le livre est réputé n'être pas tendre pour les Américains ; mais Greene a été un froid observateur et l'histoire des pompes de bicyclettes explosives n'a pas été inventée.

Il est évident que cet arrière-fond historique donne à l'ouvrage sa couleur originale. Mais peut-être ne suffit-il pas à lui donner les vraies dimensions du roman. On a constamment l'impression que l'auteur s'impose de renouveler certains thèmes permanents de son œuvre : par exemple Vigot l'officier français de la Sûreté, est un lecteur de Pascal, la bataille de Tayninh est là pour confronter les protagonistes à la mort, la structure du roman nous place dès l'abord en face d'une situation « policière » pour nous obliger ensuite, par une série de *flash-back,* à remonter le cours des événements.

Il y a dans tout cela une volonté précise de faire jaillir des faits une *inquiétude.* Elle est sans doute celle de Fowler, détaché, amer, incrédule, mais témoin lucide des angoisses du monde. On ne sent pas qu'elle soit toujours celle de Greene. Le romancier semble parvenu à un point de sa carrière où le métier prend le pas sur tout le reste.

RAYMOND JEAN.

LE PAIN NOIR, par Georges-Emmanuel Clancier (*Laffont*).

Il faut le dire, alors que certaines œuvres qui excitent l'esprit des théoriciens du roman sont parfois illisibles, *Le pain noir* est aussi agréable à la dent du lecteur que les fameux craquelins qui font la joie de la petite Catherine.

C'est elle l'héroïne principale du roman, c'est par elle que la condition ouvrière et paysanne aux environs de 1875, nous est « traduite » et présentée, c'est par ses yeux que nous voyons la fatalité s'abattre sur sa famille. Comment une enfant peut-elle faire comprendre cette histoire économique et sociale qui est la trame de l'œuvre Ces mots prétentieux, histoire, économie, sociologie, Cathie les ignore ; c'est la malchance qui accable sa famille, c'est contre la misère qu'elle lutte. Les autres familles paysannes ne sont-elles pas plus ou moins malheureuses comme la sienne ? Qu'y faire ? Il n'est pas plus question de résignation que de révolte, mais de dépassement d'un sort misérable par des réalités que l'économie ignore, celles du cœur.

Le charme du livre, c'est que cette sombre histoire soit vue par des yeux d'enfant. En effet, si les biens qu'on achète, qu'on acquiert par le travail, sont avec cette parcimonie qui fait d'eux des indigents, attribués aux membres de la famille Charron, il y a d'autres biens, gratuits ceux-là, qui sont à la portée de tous et dont une âme d'enfant est particulièrement riche : la faculté d'émerveillement, le don d'enchanter les choses les plus humbles et surtout l'amour.

Je dis : à la portée de tous ; non, à la portée des enfants et des poètes dont c'est le devoir de nous rappeler que s'il faut lutter contre l'injustice et faire que le droit au pain blanc ne soit pas un vain mot, on ne peut pas se dire tout à fait malheureux quand on possède l'amour.

PIERRE MATHIAS.

LES TORTUES, par Loys Masson (*Laffont*).

Comme *Le pain noir* de G.-E. Clancier, le roman de Loys Masson, *Les Tortues,* est une œuvre de poète. Eloge ? Reproche ? Il y a des romanciers dont la poésie n'est pas au niveau de leur talent de conteur, on peut citer Balzac et Maupassant. Pour d'autres, c'est le contraire, exemple Hugo. Un poète est-il forcément un mauvais romancier ? Et réciproquement. On sait que Clancier et Loys Masson sont d'excellents poètes. Leurs romans sont excellents. Les romanciers professionnels qui sont bien cotés en ce moment sur le marché peuvent s'inspirer des œuvres de nos deux poètes ; pour la construction, on ne fait pas mieux ; pour l'art de faire du neuf avec du vieux, chapeau ! Clancier prend les données du roman naturaliste, milieux, personnages, thèmes, et bâtit une œuvre qu'on craignait d'avoir à ranger parmi celles de la Bibliothèque Rose et qui est d'une fraîcheur, d'une simplicité et surtout d'une nouveauté étonnantes. Loys Masson, lui, emprunte résolument thèmes et personnages aux romans d'aventures maritimes, comme *L'Ile au Trésor* et fait une œuvre hallucinatoire et diabolique. Le style de Clancier, c'est du cousu-main, le modèle des styles de narration. Sa poésie est ailleurs : je l'ai dit, dans le pouvoir que possède une âme d'enfant d'enchanter toute chose. Le style de Loys Masson fait penser parfois à celui de Hugo, le procédé de l'antithèse en moins.

« Où était-elle ?... Partout. Elle n'était pas dans celui-ci ou celui-là : elle était celui-ci et celui-là. Elle était le pont et le mât. Elle menait la machine, comme un homme... Elle était un bateau et elle était des hommes. Elle n'avait plus un cours, mais un destin ». (Il s'agit de la variole, la divinité maléfique de l'histoire. J'abrège une page de même farine).

Mais sans ce style, heurté, haletant, comme possédé, illuminé par des images fulgurantes, l'effet d'envoûtement, d'hallucination, de malédiction voulu par l'auteur aurait-il cet éclat, cette puissance ?

PIERRE MATHIAS.

TROMPE L'ŒIL, par Michel Ragon (*Ed. A. Michel*).

Curieusement ouvert par une galerie de grotesques, se fermant sur un véritable lamento, ce petit livre, sous une apparente gentillesse, est chargé d'amertume. En vérité, Michel Ragon n'a pu s'empêcher de poser de graves problèmes, n'a pu se dégager d'une accusation que d'autre part déjà son livre « Aventure de l'art abstrait » contenait : c'est-à-dire, quelle est l'orientation de toutes ces carrières ? Où en est la peinture ? Certes, on peut lire « Trompe l'œil » comme on lit un roman agréable, (il l'est), un roman à clé (transparentes caricatures) on peut lire ce livre comme en son temps on avait lu la « Vie de Bohême ».

Mais ces personnages âpres ou falots, généralement cruels, que nous reconnaissons, ces idées, ces conditions, ces chimères se développent sur un fond incroyablement sordide. Ragon a-t-il noirci délibérément ? Je ne le pense pas. Nous ne sommes ici qu'à la Bourse, à la Foire, et le romancier fait très bien sentir ce climat.

Ragon parle de ceux qu'il aime, la connaissance qu'il a de ce petit monde des peintres l'amène facilement à formuler bien des critiques. Regrettons qu'il n'ait su conduire plus loin ses conclusions vers une « situation » de cette peinture dans le monde réel, dans l'actualité. Les portraits, les charges, les types sont excellents, et la carrière de ce Manhès qui sert de trame à l'ouvrage, est une intrigue de démonstration.

Nous aurions aimé que le critique d'art, M. Ragon, parle un peu de peinture, et qu'il élargisse son sujet aux questions de l'expression elle-même, à la fonction de l'art de notre temps (figuratif ou non).

Si nous analysons ce livre dans son tissu le plus profond et le plus sérieux, nous sommes amenés à penser que cet exil, ce repliement des peintres dans leur œuf, dans leur panier où ils ne rencontrent jamais que d'autres peintres, est peut-être à l'origine d'un immense échec ; car, il ne faut pas se leurrer, l'expression plastique actuelle stagne dans une grave position négative, ceci, en face du monde de ceux qui regardent, (je ne dis pas du public, la notion de public étant une fausse notion, un choix temporaire sinon arbitraire ne reflètant pas du tout la réalité commune).

Nous avions insisté déjà ailleurs sur l'aspect « Article de Paris » de la peinture présentée au Festival d'Avant-Garde, la chronique de M. Ragon confirme largement cette impression. Si cet écrivain, comme il le paraît, devient l'historien de ce phénomène qu'est l'art abstrait (qu'il faut prendre aussi comme un phénomène de création), demandons-lui d'éclairer à l'avenir notre compréhension par l'étude des raisons de telle ou telle peinture, que ces raisons soient historiques, plastiques, sociales ou spirituelles. Il y a là tout un jeu de nécessités, de choix, qu'il importe de mettre à jour (cette mise à jour manquait à son « aventure de l'art abstrait »).

« Trompe l'œil », ce feuilleton de la vie des abstraits, reste une picaresque introduction.

JEAN TODRANI.

L'AUTOBIOGRAPHE, par JEAN-CHARLES PICHON (*Grasset*).

Lisons bien : l'autobiographe et non l'autobiographie. Non, le récit d'une vie, d'une période de la vie de l'auteur, particulièrement pendant la guerre de 40, mais le portrait de l'auteur, une étude de caractère dont les traits sont illustrés par des événements vécus. Cette vue première du livre est encore trop simple : il ne s'agit pas exactement d'un portrait biographique, mais plutôt d'une étude faite par un écrivain en train d'écrire sa vie, qui raconte et se juge soi-même racontant, pour découvrir sa vraie nature.

L'entreprise de Pichon, à ce titre, peut sembler exemplaire, mais le résultat, le livre tel qu'il est, est très décevant pour le lecteur habitué au roman, à la confession qui n'est en somme qu'un roman dont le personnage principal est l'auteur lui-même. Décevant et irritant : pas de récit continu, une chronologie en « spirale », et surtout on ne sait pas quels sont les traits vrais du héros, puisque héros il y a, si piètre qu'il se juge.

Est-ce bien à l'auteur de juger ses personnages ? Pichon se garde de le faire dans ses romans où j'ai été frappé par la sympathie qu'il avait pour tous ses héros, quels qu'ils fussent, même un raté comme Sérum. Pourquoi n'a-t-il pas à son égard ce respect pour ses créatures indispensable au créateur de personnages ? Ce n'est pas tellement parce qu'il dénonce ses défauts, ses vices, sans aucune complaisance, qu'il me semble manquer de ce respect, c'est parce qu'il me paraît, à mesure qu'il se crée, qu'il présente son personnage, trouver un malin plaisir à le détruire. L'autobiographe ou l'ennemi de soi-même.

Finalement, puisque tout de même, un homme nous est présenté, qui est-il ? Un médiocre, un raté, un Sérum qui a des idées, qui se plaît à écrire, qui se fait des illusions puis découvre bientôt que ce sont des illusions et les dénonce. C'est peut-être le portrait que l'auteur a voulu faire, mais est-ce bien le sien ? Et ce journal raté, raturé, retouché, montre en définitive l'effort d'un homme qui veut sortir de sa médiocrité. Médiocres ses qualités, médiocres ses défauts. Pas une passion qui transfigure, un vice qui du raté fait un seigneur du mal. N'importe qui essaye d'échapper à sa gluante médiocrité ; en ce sens, ce combat de tous les jours, toujours perdu, toujours recommencé, *L'autobiographe* est réussi. C'est une banalité de rappeler que chacun combat avec ses propres armes, que notre ennemi c'est nous-même. Je rappellerai pourtant cette autre banalité, trop souvent oubliée, que c'est en nous-même que se trouve le lieu et à un moment de notre vie l'heure de la victoire — qui n'a rien à voir avec ce qu'on appelle la réussite. Mais à l'amour appartient la formule.

PIERRE MATHIAS.

HISTOIRE

HISTOIRE UNIVERSELLE : DES ORIGINES A L'ISLAM (*Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, éd.*).

Une Encyclopédie est le tableau des connaissances d'une époque. C'est assez dire que l'histoire en est comme la base, la « composition », pour employer un terme pictural, sur laquelle viendront figurer, et apporter couleurs, toutes les autres disciplines de l'esprit humain. La grande entreprise de Gallimard se devait donc de faire paraître, parmi les premiers volumes, ceux consacrés à l'Histoire universelle. Le soin et la direction en étant confiés à René Grousset, auquel a succédé Emile-G. Léonard, il s'agissait de réaliser le tableau d'une histoire vraiment universelle, non plus limitée à une histoire méditerranéenne, voire atlantique, mais englobant le vaste continent asiatique et les autres terres méconnues par les historiens du XIX[e] siècle. L'Extrême-Orient, ou l'Islam, ou l'Inde ne devaient plus intervenir à l'occasion de leurs rapports, plus ou moins accidentels, avec la civilisation occidentale, mais à titre principal, et l'histoire d'un seul pays, fut-il la France, ne devait pas détourner notre attention de l'articulation générale du cheminement des hommes à travers le temps et l'espace. Remarquons ici qu'il est assez étonnant que l'Encyclopédie de la Pléiade n'applique pas les mêmes règles à l'Histoire des littératures, et que Raymond Queneau ait réservé un tome sur trois à la Littérature française. Il aurait sans doute fallu, là aussi, plus de hauteur et d'objectivité. Pour apprécier les « valeurs » (et leur importance respective) de la fresque Littérature, il importe sans doute de ne pas la séparer en tableaux, ni d'en consacrer un à un seul des personnages, dont les proportions se trouvent faussées.

Le volume paru de l'Histoire universelle répond parfaitement à ce qu'on pouvait en attendre. Ses collaborateurs, qui traitent de la Préhistoire jusqu'à l'Islam, tournent résolument le dos à cette école moderne qui prétend réduire l'Histoire à une histoire économique et sociale. Certes, l'Histoire n'est pas qu'une suite de guerres, d'empires, de conquêtes ou de révolutions. L'histoire de la surface n'est qu'un charnier, selon l'expression de René Grousset lui-même. Mais elle ne se résoud pas non plus en une série de problèmes matériels, en des équations économiques qui doivent forcément l'orienter. Il faut laisser à l'Histoire ses coups de chance, ou de hasard, ses impondérables, ses imprévisibles, bref son panache, sanglant le plus souvent. C'est avec sa succession de faits, et non sous un angle de vue systématique, que l'Histoire est démonstrative, et qu'elle devient celle de la civilisation. Elle oppose le barrage des faits comme le dit Louis Halphen, aux outrances de la raison. Elle permet à l'esprit encyclopédique de mûrir sa raison aux données immédiates du long destin de l'homme. Ce n'est pas un puzzle que nous présentent les collaborateurs de l'Encyclopédie de la Pléiade, mais la vie, « dans sa complexité et ses détours », la mémoire sans laquelle nos entreprises sont aveugles et toute noblesse d'action illusoire.

P. G.

GENESE DE L'ANTISEMITISME, par Jules Isaac (*Calmann-Lévy*).

Voici un bon, un beau livre. D'une loyauté de pensée, d'une force de conviction que l'on ne rencontre pas communément.

Déjà son titre : *Genèse de l'antisémitisme,* en trahit l'ampleur et l'intérêt : n'évoque-t-il pas le problème éternel, auquel la dernière tragédie mondiale a redonné une actualité aiguë, des Juifs, depuis des siècles méprisés, honnis, détestés, chargés d'accusations infamantes, partant et tant de tenants des religions chrétiennes qui disaient et croyaient — comme nombre d'entre eux le disent et le croient encore aujourd'hui — se conformer parfaitement aux préceptes de leur foi ? Le grand et rare mérite de l'auteur, M. Jules Isaac, est d'avoir abordé le problème de front, d'en avoir scruté avec minutie les origines, sans rien en cacher des conséquences meurtrières, d'avoir voulu vider cet abcès sans cesse reformé au flanc des églises chrétiennes et surtout de la catholicité ; et cela, non dans un esprit de courante ou mesquine polémique, mais avec le seul désir de détruire des préjugés tenaces, paresseusement hérités de traditions mal contrôlées, et de faire éclater, au regard de tant d'inexactitudes et de calomnies, ce qu'un travail de plusieurs années, poursuivi avec la rigueur la plus sourcilleuse, lui a fait déceler comme l'authentique réalité. Véritable « déclaration de guerre à la haine » et à l'obscurantisme, son ouvrage porte, on peut dire à chaque page, la lumière d'une fidélité obstinée et comme désespérée, mais, par un alliage curieux et pathétique, presque triomphal, à ce qui, parmi les vicissitudes et les deuils, a toujours été le guide, la substance même de la vie de l'écrivain : la passion de la libre vérité.

Soulignons sans plus tarder que cette bataille contre l'erreur n'incite jamais M. Isaac à la partialité. Il met en relief les écrits des Pères de l'Eglise, qui ont contribué, par l'accumulation de griefs injustifiés et de vitupérations à base de légendes et de déformations, à fonder cet enseignement du mépris et ce déplorable système d'avilissement à l'égard de tout ce qui était juif, par quoi la mentalité chrétienne a été imprégnée « jusqu'aux moelles » pour des millénaires, et le reste trop souvent encore de nos jours. Mais il rend ouvertement justice à ceux qui, en des temps d'intolérance généralisée ont comme le pape Grégoire III, et tout en restant intransigeants sur la doctrine, su se montrer humains dans l'action. Il se garde d'englober la totalité des Chrétiens, d'aujourd'hui ou d'autrefois, parmi les sectaires de l'antisémitisme. Et il n'hésite pas quand il y a lieu, à faire la part des excès dus aux Juifs : il stigmatisme, tout au plus avec parfois une ombre d'indulgence, qui ne s'explique que trop par les brimades, les exactions et les persécutions auxquelles Israël fut tant de fois soumis, le prosélytisme juif envahissant aux heures de victoire, les débordements sporadiques de « l'orgueil juif ». Ce qu'il demande, en stricte impartialité, c'est qu'une attitude, analogue à la sienne, de critique lucide, soit observée quand il s'agit de ceux qui furent ou sont encore les adversaires aveugles des victimes de leur propre sectarisme.

Point n'est besoin, assurément, de commenter en détail les mérites de *Genèse de l'antisémitisme* vus sous l'angle de la méthode historique : celle de M. Isaac paraît bien sans défaut, lui dont la règle inflexible est celle-ci : « aucune autorité, aucune multiplicité

d'autorités ne vaut contre les faits », et qui pousse, dans l'examen de ces faits, le scrupule jusqu'à la maladie. De là, une suite de développements dont l'évidence s'impose, d'abord sur l'antisémitisme païen, qui fut réel, mais localisé, intermittent, et participa bien plus de la xénophobie, comme dans l'Egypte antique, ou, comme dans le monde grec, de l'antinomie entre deux conceptions de la vie, que du fanatisme religieux ; ensuite, de l'antisémitisme chrétien qui fut, lui, systématique, et non pas d'essence populaire, mais proprement ecclésiastique, conçu par les docteurs de l'Eglise se refusant à tolérer une secte qui n'admettait pas la Révélation, et qui restait inébranlablement attachée à la Loi mosaïque.

Ce rapide schéma ne peut prétendre que suggérer le contenu du livre — contenu si neuf, toujours étayé sur des documents de première main, et bien de nature à secouer ou réveiller trop d'esprits endormis. Quel regret de ne pas pouvoir plus insister sur cette matière si dense, comme aussi sur l'attrait qu'offre la présentation du volume ! Une disposition par chapitres aérés ; une clarté sans défaillances dans l'enchaînement serré des thèses et des controverses exposées ; après chaque partie, ou chaque subdivision, des résumés ramassent avec vigueur l'essentiel de la démonstration ; voilà qui permet de lire l'ouvrage comme la plus entraînante des narrations.

Et au long de cette enquête historique qui se situe forcément sur le plan des idées, des confrontations, des discussions, que de passages où l'on voit vivre les groupes et ressurgir les époques : la bouillonnante Alexandrie des temps hellénistiques, les colonies juives insérées dans le monde romain, l'agonie de la civilisation païenne, la grande terreur d'avant l'an mille... Et que de formules saisissantes, d'interrogations qui se pressent, d'exclamations parfois plaisantes, plus souvent d'une ironie triste ou véhémente ! Comment ne pas songer — avec la résonance personnelle d'angoisse meurtrie qui s'y ajoute — au ton, à l'allure, tenus pourtant pour inimitables, des *Provinciales* ?

Si l'art de la forme, chez M. Isaac, est porté à ce degré de pureté classique et, en même temps, d'originalité frémissante, c'est qu'il reflète intensément l'âme de celui qui écrit : son souci constant d'équité et de mesure dans l'attaque comme dans la riposte, son goût de la logique implacable, mais subtile ; et, encore, la spontanéité de ses réactions devant ce qui l'afflige et le scandalise, sa sincérité à se jeter dans la mêlée pour défendre la justice, rétablir, en remontant aux sources, la vérité et, par là, loin au-delà des ressentiments, faire œuvre de redressement — de purification.

A ce livre de courage et de ferveur, plus qu'à tout autre, s'applique de façon magistrale la parole de Pascal : là où l'on croyait ne rencontrer qu'un auteur, on est tout heureux de « trouver un homme ».

S. BOURGIN-BROSSOLETTE.

LA PHILOSOPHIE

ENTRETIENS ET CAUSERIES, du Swami Vivekananda, préface et traduction de Jean Herbert (*Albin Michel. « Spiritualité Vivante ». Série Hindouisme,* 1955).

Même pour ceux qui ont lu les livres de Vivekananda, notamment sa série sur les trois Yoga, ce volume sera une source précieuse, un trésor de la pensée du grand inspiré indien. Notés par quelques fidèles, voici des fragments substantiels de cours, de réponses, d'improvisations, de conférences. S'ils manquent parfois de l'unité que ces exposés ont dû revêtir, ils demeurent intéressants en eux-mêmes. Ce que le patient travail de Nikhilananda a restitué dans sa *Vie de Vivekananda,* se reflète ici, tantôt en des raccourcis saisissants, tantôt en des développements qui nous permettent d'entendre la voix tonnante ou caressante du Maître. Certes, les erreurs abondent chaque fois que l'Indien s'aventure (avec délices, cela se sent) dans des domaines désormais scientifiques : ethnographie, linguistique, exégèse. Certes, on ne peut adhérer à sa foi en les Védas dont on commence à découvrir les modestes origines chamaniques, à reconstituer le travail de rénovation, d'expurgation, d'amplification, de spiritualisation accompli au cours des âges par les Brahmanes. Mais il faut voir Vivekananda à l'œuvre lorsqu'il s'empare des textes et d'emblée les transporte sur le plan de la mystique pure. La fougue avec laquelle il expose la doctrine de l'advaïta, de la non-dualité, l'ardeur pure de toute malice avec laquelle il s'en prend aux doctrines dualistes, aux dogmes chrétiens, à l'idée de péché originel, la ténacité aussi avec laquelle il retourne sans cesse à ses idées-force : l'unité originelle, le dieu en nous, l'irréalité foncière de l'existence samsarique, etc. : c'est un délice de voir ce déferlement d'une pensée libérée de toute entrave. Certes, un esprit occidental pourra s'offusquer de la brutalité avec laquelle Vivekananda balaie tout un héritage de l'humanité au nom de la supériorité hindoue. Mais si l'homme attaque, l'inspiré ne méprise pas et donne une belle leçon d'humilité à ceux qui se posent en seuls détenteurs de la vérité.

Peut-être eût-on pu regretter que l'ouvrage ne fût pas largement introduit par une biographie, si par chance un autre éditeur ne venait de combler cette lacune par une *Vie* que l'on commente d'autre part et qui situe cette quête dans le temps et dans l'espace. A la lumière de cet autre ouvrage l'on s'aperçoit que dans le choix des textes, M. Jean Herbert a prudemment écarté la plupart des développements sur la politique sociale qui, pourtant, a été longtemps la principale préoccupation du Maître. C'est qu'ils sont, pour la plupart, dépassés par les événements et que seules demeureront les dissertations sur l'esprit, sur les destins de l'âme, le destin non point social, mais métaphysique de l'homme. Ainsi, ce choix éclairé devient une mise à jour.

P. A.

LA VIE DE VIVEKANANDA, par le Swami Nikhilananda (*La Colombe,* 1956).

Nous avions le plus urgent besoin d'une biographie du grand inspiré de l'Inde moderne. Le livre désormais classique de Romain Rolland : *La Vie de Vivekananda et l'Evangile Universel* avait esquissé à grands traits une biographie dans le détail de laquelle le Swami Nikhilananda nous donne enfin accès. C'est assez dire l'importance de cet ouvrage de plus de trois cents grandes pages que complète un glossaire un peu bref des termes usuels de l'hindouisme.

On peut, il est vrai, regretter un certain manque d'objectivité, un parti-pris assez sulpicien d'hagiographie, un effort trop visible pour déifier l'homme et interpréter tendancieusement tel ou tel incident de son existence. Il était difficile d'espérer autre chose d'un disciple de Vivekananda et c'est à notre vigilance qu'il appartient de redresser des conclusions souvent un peu bien hâtives.

Il reste que nous pouvons enfin assister à la lente, la difficile ascension de Nera, passant du scepticisme scientifique à la vénération du maître Ramakrishna et se remplissant peu à peu du message que celui-ci n'avait pas le temps ou le moyen d'annoncer au monde. Et puis nous assistons de très près à l'effort tenté par Vivekananda pour faire entendre ce message en Occident et pour amorcer le mouvement de la religion universelle cher à Romain Rolland. C'est ici que le livre inspire maintes réflexions qui ne favorisent point notre confiance dans la clairvoyance du maître indien. Son admiration sans limite de l'Amérique, la naïveté avec laquelle il se prête d'abord aux exhibitions de chapelles de Christian Science, son incompréhension de la France qui lui apparaît comme l'éden du matérialisme, son enthousiasme pour l'Angleterre : après l'avoir conspuée il la croit tout simplement bénie spécialement par le ciel à cause de sa haute spiritualité, explication bien surprenante de l'habileté politique et financière de la grande île ; la déficience aussi de son information historique lorsqu'il affirme par exemple que la culture aryenne est plus ancienne que la sémitique. Affirmation anodine en soi mais qui rejoint une attitude spirituelle. Car on s'aperçoit rapidement que l'Evangile universel revient à un panhindouisme assez intransigeant et que la lutte de Vivekananda pour un indispensable relèvement social des Indiens découle d'une inadéquation au monde moderne, rappelant le tissage artisanal du Mahâtma Ghandi. La politique que le Maître méprisait a été bien mieux outillée, les événements l'ont démontré, pour libérer l'Inde et soulager les masses, que n'auraient pu le faire les efforts sporadiques des Ashram. L'évolution du Swami lui-même, se désintéressant finalement de toute action terrestre et se tournant à nouveau vers la méditation pure, n'est-elle pas une condamnation de son système et ne prouvera-t-elle pas à tous ceux qui ne croient pas aux œuvres que la spiritualité doit se réserver des voies spirituelles et que le salut du monde ne dépend pas du standing de vie ?

P. A.

LES ARTS

LE MONDE DE CARTHAGE, par GILBERT PICARD (*Coll. « Grandes Civilisations de l'Antiquité », Corréa, éd.*).

Il y a un mythe de Carthage raffinée et cruelle, de sa société luxueuse, dont le roman de Flaubert est responsable. Mais c'est la réalité que cherche à cerner avec beaucoup d'objectivité Gilbert Picard dans un nouveau volume d'une collection dont nous avons dit plusieurs fois le grand intérêt. La ville qui fut fondée au IXe siècle avant J.-C. par une princesse phénicienne, quittant Tyr avec une partie de sa population pour aller fonder Qart Hadasht, la « nouvelle capitale », eut un singulier destin. Sa situation géographique en face de la Sicile, sa colonie naturelle, lui assurait la clef de la Méditerranée Occidentale et le monopole de son commerce. Mais la part était trop belle. Si les Grecs la ruinèrent sans la détruire, les Romains de Scipion la réduisirent en cendres. Et de ce « monde de Carthage » il n'est resté qu'un souvenir historique, car il n'a laissé ni langue, ni postérité spirituelle. Pour créer une civilisation, il faut, remarque G. Picard, laisser aux hommes des activités libres et désintéressées et non pas s'acharner au seul rendement. Or, les Carthaginois étaient des commerçants. C'est leur diplomatie de commerçants, c'est leurs intérêts commerciaux qui menaient leur politique, leurs alliances, leurs combats. Ils n'eurent de temps et de goût que pour le commerce. Les stèles dédiées à leurs dieux ont quelque chose de la sécheresse des chiffres. Ils préféraient les amulettes, empruntées à n'importe quel peuple : c'était plus vite fait. Ils considéraient les objets d'art en commerçants, comme des objets manufacturés : il valait mieux les faire venir des bonnes fabriques, Grèce, Egypte, Etrurie. Et lorsqu'ils en firent, ce furent de grossières imitations, en quelque sorte des fraudes commerciales. Le jugement de G. Picard est sans appel : « ni dans le domaine de la connaissance, ni dans celui de l'art, ni même dans la technique, Carthage n'a rien créé qui lui fut propre, rien légué qui lui survive ; son apport à la civilisation humaine est certainement moindre que celui de peuples tout à fait barbares ». Les illustrations qui terminent l'ouvrage confirment cette opinion : sculptures, mosaïques, poteries, objets de culte ou d'usage, bijoux, tout est emprunté. On a l'impression de visiter un bric-à-brac où l'on aurait entassé, sans goût, les œuvres des divers peuples méditerranéens. Le commerce ne paye pas, dans l'histoire et dans l'art. La malédiction du profit a frappé Carthage. Pourtant, notre intérêt est éveillé par quelques masques en pâte de verre peinte, de l'époque hellénistique, sortis d'un atelier punique, dont la rude force plastique est certaine.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume, relié toile, 200 pages, 88 hors-texte. Prix : 3.000 frs*).

L'ART DE BOURGOGNE, par Charles Oursel (*Arthaud, éd.*).

Un livre, comme celui-ci, sur l'art bourguignon, n'a rien à voir avec le régionalisme. Charles Oursel fait justement remarquer que la Bourgogne est une grande province de l'art français. Venise ou Florence peuvent n'offrir qu'un côté de l'art italien, mais la Bourgogne, malgré ses imprécisions géographiques et ses vicissitudes historiques, a su amalgamer et assimiler les influences étrangères et conserver cette santé, cette robustesse, cette force simple et la sincérité des effets qui sont parmi les caractères les plus valables de l'art français roman, gothique ou renaissant.

Charles Oursel tint, durant trente ans, la chaire d'histoire de l'art de Bourgogne à la Faculté des Lettres de Dijon. Son commentaire des formes et de leur évolution, parfaitement compétent et documenté, est agréable à lire, et constitue le guide indispensable pour tout Français qui se doit de visiter cette province si riche en œuvres d'art.

P. E.

(*Un volume, 256 pages, 253 héliogravures. Prix : 1.790 francs*).

MONT ATHOS, MONTAGNE SAINTE, par Jacques Lacarrière (*Seghers, éd.*).

Par un choix de textes et de photographies, Jacques Lacarrière tente de nous restituer l'atmosphère du Mont Athos, cette étrange montagne abrupte sur la mer, pleine de couvents et d'ermitages, où les moines ont des allures d'anges et de sorciers, et des visages comme sortis des fresques byzantines qui ornent leurs églises. Atmosphère de profonde piété et de recueillement, constamment surnaturelle, que les images ont quelquefois du mal à rendre, mais que les textes éclairent. Nous quittons ce livre singulièrement dépaysés, atteints en définitive par l'immobilisme du temps et du paysage qui laisse le plus grand champ à la vie du dedans, à la méditation de ces hommes de solitude. En plus d'une page on touche la sorte d'éternité anticipée qui, depuis des siècles, fait du mont Athos un des hauts-lieux de l'esprit.

PIERRE COLLAVET.

VARIETES

INDIENS PAS MORTS, texte de Georges Arnaud, photographies de Pierre Verger, Werner Bischof et Robert Frank (*R. Delpire, éd.*).

J'avoue que j'attends les livres de Delpire un peu comme l'anglais suivait le cirque, dans l'espoir de voir quelque jour le dompteur dévoré. Car jamais je n'ai encore ouvert un de ses volumes qui soit indifférent. Mais, au rebours de l'anglais, qui attendait le faux-pas, loin d'être déçu, je suis émerveillé à chaque réussite, et je ne peux que la vanter. J'ai dit l'originalité de présentation d'un livre comme *U. S. A.*, d'Emile Schulthess. Cette fois, à propos d'*Indiens pas morts,* il faut parler d'originalité de conception. Il s'agit en effet d'une confrontation, chapitre après chapitre, chapitre-texte, chapitre-images, sur le thème des peuplades indiennes qui habitent la Cordillère des Andes, d'un écrivain, Georges Arnaud, et d'un photographe, Pierre Verger (aidé par Robert Frank et Werner Bischof, dont on est pas près d'oublier l'ouvrage sur le Japon). Mais pas une confrontation ordinaire : « une espèce de champ-clos, écrit l'éditeur dans une page liminaire, où brandissant, l'un son appareil photographique, l'autre un stylo, Pierre Verger et Georges Arnaud auraient convenu d'en découdre ». L'un, l'écrivain, ironise sur la condition des Indiens, sur la méconnaissance que nous en avons, sur leur exploitation politique et sociale, sur le faux pittoresque. L'autre, le photographe, propose des images où l'étrangeté, la foi, la patience, la tristesse, la résignation, tracent un portrait saisissant de l'Indien. Les moyens de chacun sont différents. La verve est le ressort du texte savoureux de G. Arnaud, dont la présentation est cocasse : on y voit prendre la parole tantôt Christophe Colomb, tantôt un imaginaire huissier dressant un constat sur les lieux tantôt un voyou qui dit son fait en langue verte aux explorateurs ou même un séisme malicieux qui raconte son voyage dévastateur. Les photographies de Verger, Frank et Bischof sont des images pleines de beauté et de gravité, dont les mises en page souvent oppressantes allient la chance du reporter au style de l'artiste. Les deux relations sont contradictoires, presque incompatibles, la confrontation tourne à un désaveu réciproque. Et pourtant, de l'ironie amère de l'écrivain et de la noblesse du photographe se dégagent une sorte de grandeur et de silence douloureux, la vraie figure de l'Indien qui ne veut pas mourir. Et c'est, une fois de plus, la réussite, dont je parlais, de l'éditeur.

PIERRE GUERRE.

L'ESPAGNE, photographies de Michael Wolgensinger (*La Bibliothèque des Arts*).

Encore un livre sur l'Espagne... C'est ce que je pensais, avec une certaine lassitude, en ouvrant le volume de Wolgensinger, dont la présentation et le tirage sont soignés. Mais ma lassitude, d'une image à l'autre, fit place d'abord au plus vif intérêt, et ensuite à l'enthousiasme, et c'est avec enthousiasme que je recommande à présent l'œuvre de Wolgensinger. Car c'est une œuvre, non pas de donner seulement des vues pittoresques d'un pays, mais de

livrer son âme profonde. Ce livre est parmi les meilleurs livres d'images de l'Espagne qui nous aient été proposés. On n'y trouvera pas un recensement de monuments ni l'illustration anecdotique d'un voyage, ni toutes les facilités offertes en Castille ou en Andalousie à l'objectif. On y trouvera l'essence même de l'Espagne, sa connaissance la plus vraie, la pénétration directe et comme immédiate de son âme. Pour parvenir à un tel résultat, l'intelligence de Michael Wolgensinger se sert de tous les moyens. Moyens techniques tout d'abord : mises en pages les plus diverses, gros plans ou panoramas, contre-jours, détails, photographies de mouvement ou images statiques, effets de lumière ou d'ombres, jeux de poussière ou d'eau. Mais surtout, moyens de l'esprit, le choix du « sujet photographique », qui fait presque de chaque image une image symbolique, une image profondément signifiante. Tout Séville est dans cette image plongeante de la Calle de las Sierpes, tout Barcelone dans cette grande vue panoramique ou dans ce contraste de la façade d'un immeuble ouvrier et de celle de la Sagrada Familia, tout Cordoue dans cette rue blanche, tout Madrid dans une vue du quartier des banques. Mais aussi comment mieux exprimer l'architecture de soleil et d'ombre, d'air et d'eau que par trois images de l'Alhambra, un jet d'eau dans un jardin, la gracieuse lumière de la cour des Lions, et surtout un simple mur de stucs et de faïence sur lequel tombe une tache de soleil ? Comment mieux exprimer la tragédie de la corrida que par ces hommes figés devant l'appareil du photographe, au sortir de l'ascenseur, le torero, son impresario, son ami et le liftier, dans la panique réfrénée et la peur silencieuse ? Elle restera longtemps dans ma mémoire, cette image de la Catalane, une accorte marchande de poisson, au linge empesé, penchée sur son étalage, ou cette longue route de l'infini, sans quelconque végétation, marquée par des poteaux télégraphiques, où chemine un âne et son cavalier écrasés de lumière. Ou cette image de la pauvreté, une femme emportant les têtes de poisson qu'elle vient d'acheter. Ou la noblesse de la plaine sous le plus vaste ciel, où des taureaux noirs lèvent la tête vers l'horizon. Tous les thèmes, matériels et spirituels, de l'Espagne, sont contenus dans les photographies de Michael Wolgensinger. Son livre déborde, de beaucoup, le cadre de l'art photographique.

PIERRE COLLAVET.

FEERIE BRESILIENNE, par JEAN MANZON (*La Baconnière, Neufchâtel*).

La féerie brésilienne, ce n'est pas seulement une féerie exotique, c'est aussi une féerie moderne de gratte-ciels et d'asphalte. Car, le Brésil construit des buildings, absurdes peut-être, parce que dressés aux confins mêmes de la forêt tropicale, parce que manquant d'eau et d'électricité, mais superbes, féeriques, justement parce qu'ils jettent dans le présent le rêve de l'avenir, la force d'une immense nation très jeune qui bâtit son propre mythe, celui des « Etats-Unis du XXI[e] siècle ». Jean Manzon a sélectionné des images de son film *Samba fantastique,* présenté au Festival de Cannes en 1955, non pas pour séduire notre goût du pittoresque, mais pour nous donner une sorte de choc émotif — concentré des images en mouvement — en présence de la colossale contradiction du Brésil — folle végétation de l'Amazone, indiens nus, nègres possédés, immeubles géants, usines, stades, luxe de Copacabana — et, en même temps, de son extravagante unité où le contraste fait la force. Bahia est la ville

du passé, mélancolique et paisible, que bercent les vieilles chansons populaires, mais elle a déjà, près du port, son premier gratte-ciel agressif et orgueilleux. Les indiens du Mato-Grosso, attirés par le bruit d'un énorme quadrimoteur, élèvent leurs bras dans le ciel, vers lui, en signe de bienvenue. La réalité brésilienne est à chaque page de ce livre. « Aucun peuple de la terre, écrit A. Béguin dans son introduction, ne garde vivantes autant de valeurs reçues de plusieurs patrimoines très anciens, mais aucun n'est plus porté à se jeter en imagination vers le futur, vivre déjà dans l'avenir ».

PIERRE COLLAVET.

DANS LES PAS DE JEANNE D'ARC, texte de R. PERNOUD, photographies de F. DURAN (*Hachette*).

LE PAYS DE JEANNE D'ARC, par PIERRE MAROT (*Editions Alpina*).

« Il n'y a pas de héros, guerrier ou saint, dont l'histoire puisse s'identifier de manière aussi totale avec le chemin concrètement parcouru », écrit Régine Pernoud dans la préface de l'album publié par Hachette à son texte qui permet de situer dans l'histoire les images de Frédérique Duran. La geste de Jeanne d'Arc, de Domrémy à Vaucouleurs, puis à Chinon, à Poitiers, à Orléans, à Reims, à Compiègne et à Rouen enfin, est un itinéraire dont le sol français a conservé les traces exaltantes et précises. On peut, au pays même de Jeanne, grâce au petit livre de Pierre Marot, qui est un guide, historique surtout, retrouver, sur les bords calmes de la Meuse, dans la pauvre église où elle allait prier, le climat de sa mission, de ce moment où, fillette encore, elle symbolisa la volonté d'une nation. Les grandes photographies de Frédérique Duran témoignent d'un art inspiré de l'évocation. Un seul exemple. Il s'agit de photographier l'épée du connétable de France. Un autre l'aurait photographiée dans sa vitrine du Musée de l'Armée, ou sur un quelconque fond neutre. F. Duran la pose, près de son fourreau, sur le rude pavé de la cour du Musée, et son image prend on ne sait quelle couleur du Moyen Age, qui la rend inoubliable.

P. E.

CHINE, par ARMAND GATTI (*Coll. « Petite Planète ». Editions du Seuil*).

Sur une certaine apparence on pourrait croire que les petits ouvrages de la collection éditée par les Editions du Seuil sont des guides de voyage. Bien sûr, ils sont *aussi* des guides de voyage, mais pour beaucoup mieux que des renseignements touristiques : chacun s'essaye à nous donner le portrait d'un pays, ses mœurs comme sa signification profonde, son histoire comme son essence humaine. J'aime l'esprit qui préside à chacune de ces présentations, le style alerte, souvent ironique, toujours agréable à lire, la manière originale de nous mettre en contact avec un peuple et une nation. Bref, il y a un *tour* « Petite Planète », une formule que l'on retrouve avec le même plaisir et le même intérêt. Le volume d'Armand Gatti agrandit notre connaissance de la Chine, à la fois dans le passé et dans l'avenir. Il nous place en présence du « phénomène chinois » né de la récente révolution, et nous donne, chapitre par chapitre, un certain nombre de clefs nécessaires à sa compréhension objective. On lui pardonne volontiers quelques « accrocs » (celui,

par exemple, de croire que le Tao Tö King est en deux volumes) pour le champ qu'il ouvre sur ce si vieux pays dont le passé a été si vite basculé. Les problèmes de la terre et de la faim, ceux de la tradition et de la nécessité, les changements radicaux, les bouleversements qu'ils ont entraînés, non sans faux-pas, non sans erreurs sans doute, Armand Gatti sait les présenter dans leur ambiance de bonne volonté chinoise, d'une sorte d'empressement assez émouvant, et nous montrer la place que la Chine occupe aujourd'hui dans l'actualité humaine.

PIERRE COLLAVET.

VENISE (*Coll. « Villes et lieux célèbres vus par les peintres ». Skira, éd.*).

VENISE ET LES ILES DE LA LAGUNE, par M. Rivière-Sestier (*Horizons de France*).

Deux livres qui se complètent heureusement. Dans le cadre de la collection « Villes et lieux célèbres vus par les peintres », les reproductions en couleurs de l'ouvrage de Skira témoignent du charme exercé par la « ville fluide » sur les peintres, de Carpaccio à Dufy et à André Masson. Mais les photographies du livre d'*Horizons de France* nous rappellent à son charme réel, à son enchantement de lumière, d'eau et de silence. « Si je n'étais roi de France, disait Henri III, je voudrais être citoyen de Venise ». Le texte de M. Rivière-Sestier n'est pas un guide, c'est un « portrait de Venise, une série de « vues », animées et poétiques comme les toiles de Guardi. Il ne fait que suggérer discrètement des thèmes à nos rêveries, à nos flâneries dans la cité que Barrès avouait avoir « le plus aimé au monde ». A côté de la Venise « de marbre et d'or », celle du Grand Canal et de Saint-Marc, il sait nous diriger vers la « Venise de briques roses », celle des petites places et des ruelles où l'on découvre sur les murs des maisons ces pierres que les Vénitiens rapportaient à chaque voyage, une pour leur demeure, une pour Saint-Marc. Tout à Venise est passé vivant, pénétré de grandeur et de souvenirs. Sait-on que le fer qui, à l'avant des gondoles, équilibre le poids du gondolier, est le symbole de la ville même, son extrémité figurant le bonnet du doge, sa hampe coudée le Grand Canal, et les six bandes parallèles, les six quartiers de la ville ? On trouvera dans l'ouvrage de Skira le visage éternel que l'art a donné à Venise, ses couleurs, sa vie chatoyante et nerveuse. Les cortèges de Carpaccio, les perspectives architecturales de Canaletto, le mouvement et les effets de soleil de Guardi, la lumière de Corot, le flamboiement de Turner, les jeux de l'eau de Renoir et de Monet, le dépouillement de Marquet, la fantaisie de Dufy et les impressions éclatantes d'André Masson.

P. G.

BELGIQUE, PAYS DE PLUSIEURS MONDES, photographies de M. Blanc, texte de Franz Hellens (*Clairefontaine*).

Pour nous donner l'image — les images — de la Belgique, et illustrer les textes de Verhaeren, de Verlaine, de Rodenbach, qui les accompagnent, Maurice Blanc et son objectif ont su utiliser toutes les valeurs qui leur étaient offertes : les grandes perspectives des plaines et des canaux, les ciels brouillés, les vues plongeantes des beffrois sur les ruelles et les marchés, le charme des édifices

gothiques, la poésie moderne des ports et des usines, les pavés mouillés, les reflets sur l'eau.

Franz Hellens, dans sa préface, dégage le visage d'un pays au climat instable, imprévisible, qui réalise l'équilibre des éléments naturels et des éléments économiques, et d'un peuple dont le goût de la liberté s'allie à un curieux mélange de réalisme et de mysticisme. Car cette terre est à la fois lourde et rêveuse, à la fois celle des fonderies et celle des béguinages, à la fois celle de Breughel et de Memling. De ces contrastes, de ces mondes divers, les images photographiques rendent compte mieux que les mots, parce qu'elles donnent l'immédiat de la lumière et des formes.

P. G.

CONGO PRODIGIEUX, par Felice Bellotti (*Arthaud*).
LA SAGA DES BALUBA, par J.-M. Elsing (*Plon*).

Felice Bellotti est un journaliste doublé d'un voyageur qui sait voir et s'informer. Sans dédaigner l'anecdote pittoresque qui sert à souligner l'information, il mène, dans son livre bien illustré, une enquête sur le Congo Belge et la fait porter aussi bien sur les indigènes, sur les fauves et les éléphants, que sur les richesses naturelles, uranium, cuivre, or et diamants. Les contrastes de ce « pays prodigieux » — pygmées, forêts, féticheurs, mines modernes — ouvrent sans cesse des vues sur les problèmes sociaux qui s'y posent et sur son avenir économique. Au contraire, J.-M. Elsing ne s'intéresse qu'au monde des noirs, il s'efforce dans un récit romancé où la mythologie et la réalité se confondent, de nous faire pénétrer au cœur de la mentalité des indigènes Baluba, de les faire agir et parler comme s'ils n'avaient pas de témoin. Au long de ces pages nous abandonnons peu à peu notre « vision » occidentale pour comprendre de l'intérieur la vie d'une tribu congolaise, allant ainsi, dans l'envoûtement des coutumes et des cérémonies, là où l'auteur voulait nous mener.

P. E.

L'ILE AU RAYON DE MIEL, par Vincent Cronin (*Albin Michel*).

Un livre particulièrement agréable pour servir de guide à un voyage en Sicile. On appréciera la manière adroite et attractive de le présenter. Vincent Cronin raconte dans le premier chapitre, l'histoire légendaire de Dédale, ce sculpteur venu de Crète en Sicile, où il créa maints chefs-d'œuvre, dont un rayon de miel en or qu'il offrit à Aphrodite, dans son sanctuaire d'Erice. Et de nous proposer alors de partir, à travers l'île, à la recherche du fabuleux présent, d'aller à travers la campagne et les citronniers, à travers les ruines antiques, les cloîtres normands et les églises baroques pour découvrir le sens profond du récit de Diodore. Pour trouver enfin, dans une grotte de Pantalica, un inaccessible rayon de miel, prisme rayonnant, aussi beau que l'objet sculpté, accroché par les abeilles au rocher, « un rayon de miel sauvage scintillant comme un bloc d'or »...

P. E.

PAUL VALÉRY

JEUNESSE et CRÉATION

ON peut se demander si l'artiste créateur est autre chose que ce qu'il crée. Nascuntur poetae... *Serait-ce à l'instant même où l'œuvre achevée — on veut dire à laquelle l'ouvrier ne peut plus rien ajouter — commence à vivre. Seule, comme si tout le temps de l'écriture n'avait été que quelque gestation d'un être vivant destiné à l'autonomie ? La naissance est l'instant de la séparation. Celle du poète coïnciderait-elle avec l'heure du « tel qu'en lui-même enfin... » ?*

Toute une vie à se créer. Effort de genèse dans lequel le poète se poursuit, se forme. Une conquête méthodique, le grand jeu mental : termes valéryens. Plus que toute autre (Le vent se lève, il faut tenter de vivre...), *l'œuvre de Valéry, recherche d'une langue exacte, est une tentative d'auto-création. Tentative continue, semble-t-il désormais, et continûment lucide. Le jeune homme qui écrivait : « la pensée absurde qui m'occupe à cette minute appellera peut-être la plus sublime que j'aurai demain » à coup sûr connaissait déjà l'intention de son esprit : nous n'avons que faire d'une soudaine nuit illuminatrice, ou déclic, le partageant en deux. Valéry s'est créé à travers une longue, une unique réflexion.*

Bouleversant les données acquises, c'est par un regard neuf sur les textes de jeunesse, jaillis ou balbutiés, qu'Octave Nadal dégage l'itinéraire réel de celui qui voulut retrouver « la figure unique » de l'esprit et que les pressentiments adolescents, « à l'aube première des formes », conduisent, sans rupture, de la mystique spirituelle à la mystique intellectuelle.

Les textes inédits que, grâce à lui, nous publions — et certes, on ne peut les lire qu'à la lumière de l'œuvre qui viendra, et comme à contre-jour — marquent le tournant fondamental. Déjà, du Conte vraisemblable *à* Purs Drames, *quel chemin parcouru : au cours duquel Valéry découvre les Mathématiques. Moment capital que celui où la pensée du poète parvient à sa propre connaissance, où elle est, et n'est pas encore. On ne sait quel privilège s'attache à ces années de création de soi, quand tout peut encore ne pas être et que Valéry est encore comme en suspens. Ce* suspens, *tellement valéryen lui-même, cette attente « d'un fruit mûr »... Il y a des œuvres de jeunesse insignifiantes. Il nous semble, au contraire, que le mystère poétique de Valéry le devance et qu'il était essentiel alors de le surprendre, en mouvement, à l'orée de lui-même.*

J. T.

OCTAVE NADAL

ARITHMETICA UNIVERSALIS

à Julien-P. Monod

Les deux importantes lettres que Valéry écrivit à Fourment sur *l'Arithmetica universalis,* sont le résumé d'une méthode, plus que d'une théorie, qui s'efforce de ramener les phénomènes mentaux à des relations quantitatives. C'est un exposé d'ensemble, sans doute unique, des résultats où Valéry était parvenu après six ans de recherches poussées dans divers sens mais qui répondaient à une même préoccupation : réduire toute chose, fait physique, physiologique ou psychologique à des variations mathématiques définies. S'adressant à son ami, professeur de philosophie, Valéry choisit comme point d'application de sa méthode, la vie mentale et le langage. Le détail de ces analyses se retrouve dès l'année 1892 dans d'innombrables écrits ; certains d'entre eux sont antérieurs même à 1892, date à laquelle Valéry prit la décision d'abandonner les « Idoles » pour se consacrer à l'étude des sciences exactes. Il demanda alors à Pierre Féline qui venait d'entrer à l'Ecole Polytechnique de l'introduire dans les mathématiques plus avant qu'il n'avait fait jusque là, rue Urbain-V, à Montpellier ; il n'était d'ailleurs question pour lui que de saisir les opérations et les analyses propres aux mathématiques, à l'algèbre, ou à la géométrie, afin de les appliquer à ses recherches sur l'intellect et de façon plus générale aux problèmes du réel de la pensée. Il ne s'emparait des outils et de la langue des mathématiques qu'à des fins spirituelles exactes. C'est le chiffre même de l'esprit qui reste le but. Les techniques des sciences et tout particulièrement les constructions imaginatives du symbolisme mathématique ou algébrique seront utilisées comme des mécanismes idéaux (il les nomme des manœuvres, des trucs), non comme des fins en soi, pour se saisir de la plus vaste extension de l'espace mental ; ce transfert de toutes choses dans un domaine de notions,

dans une équivalence significative abstraite, les doue de figures logiques permettant de les étudier dans les rapports qu'elles entretiennent avec la pensée. Le parti pris de l'Esprit est constant. Il y a donc quelque méprise à parler de Valéry savant. S'il se livra toute sa vie à de vastes études touchant les sciences, il ne poursuivit cet effort que pour donner une base rigoureuse, un ordre, des modes d'investigation logiques ou symboliques aux calculs du « faire intérieur », et fournir à l'esprit ses théorèmes fondamentaux. La méthode empruntée aux sciences exactes, définitions, procédés, vocabulaire technique, d'abord seulement transportés puis avec le temps admirablement transposés et coulés dans une écriture littéraire, devient celle d'une science autonome du mental. Le principe en fut aperçu, sinon posé par Valéry, de très bonne heure, vers sa quinzième année. Toutes choses lui apparurent alors comme des propriétés de l'esprit ; il rêva d'en surprendre partout les indices. Nul objet, physique ou moral n'eut de privilège, une main, un sourire, une ville, un poème, un souvenir ou une pensée, Loyola ou Napoléon ; ne jouant plus qu'un rôle de miroir spirituel, il n'était plus qu'un signe à retrouver dans la série totale des rapports et dans sa coïncidence avec l'esprit. On n'aperçoit pas de rupture entre les années de l'adolescence qui précédèrent l'événement de 1892 et celles où Valéry, prétend-on, abandonna la littérature et la poésie pour une ascèse intellectuelle de vingt années. En réalité l'idée d'universalité, de totalité ou d'unité lui fut familière bien avant la nuit de Gênes qu'on se hâte, je ne sais trop pourquoi, de qualifier d'illuminative. Ces lettres, à elles seules, pourraient en témoigner, si nous n'avions tant de textes écrits avant 1892 qui confirmeraient ce point capital. Tous les chemins que suivit Valéry quand il était encore en province, aboutissent à la mystique du Tout, âme de l'intimité spirituelle. Sous les mille visages du monde et des êtres, à travers la différence, la discontinuité, la distance, la contradiction, la dispersion, l'incohérence de ce qui paraît, Valéry adolescent pressentit et tenta de retrouver la figure unique, l'un, le centre ; tout enfant, dit-il, il voulut être « un point géométrique », fixer l'instant d'éclair où fulgurent tous les temps. Quelques-uns de ses premiers poèmes, cent notes rédigées avant les *Cahiers* où il commença à partir de 1894 à consigner régulièrement ses découvertes théoriques, ses vues sur la méthode, ses suggestions touchant l'exercice spirituel, annoncent la passion souveraine de l'Esprit, circonscrivent le domaine choisi, désignent l'altitude et la suprême référence.

C'est de toute évidence par la littérature et par la poésie que Valéry fit la découverte et l'apprentissage d'un monde considéré comme symbole de l'esprit. Il doit ses commencements au symbolisme littéraire et mystique. On connaît la surprenante influence que les œuvres de Huysmans exercèrent sur lui dès 1888. Il s'y initia à la mystique de la correspondance des formes spirituelles et du monde sensible. A Montpellier il fut l'ami d'Albert Coste fort versé dans les sciences occultes, admirateur du Sar Péladan auquel il rendit souvent visite à Nîmes. Jusqu'en 1892 Valéry ne cesse de joindre à ses lectures des poètes et des écrivains symbolistes français et étrangers (Baudelaire, Verlaine, Villiers, Mallarmé, Rimbaud, Poe, Rossetti) celles des « grands initiés ». Il lit Pythagore, Saint Bernard, Ruysbrock, Hoëné Wronski, de Maistre, Swedenborg. Il les voit « totaux, ordonnés à jamais autour d'un centre, principe et but ». Lui-même s'essaie, dans ses poèmes de jeunesse, à remonter aux indices du monde originel, à l'aube première des formes : cristal, fleur, étoile, oiseau. Il s'étonne qu'on ait perdu le secret de leurs naissances unies, l'ordre primitif de leurs métamorphoses, leur pur drame natif où un même rythme donna à la tige sa courbe, à la pierre sa chute, à l'eau son ondoiement, à la lumière sa vibration. Certes il n'a pas encore trouvé ce qui va être bientôt son authentique voie : celle d'une mystique de l'intellect pur. Mais il n'y a pas de coupure de l'une à l'autre. Le centre reste, ici et là, l'unité vivante de l'esprit ; la manière seule de « se gratter la tête » est différente, les seuls procédés d'investigation sont divers. En dehors de toute métaphysique, de toute ontologie, de toute philosophie ésotérique ou orthodoxe, entre mystiques et savants, Valéry se fraye bientôt, éclairé et confirmé par l'Eureka d'Edgar Poe, le long errement d'une science transparente de l'esprit. La lettre sur *Arithmetica universalis* nous en livre le sens, les conditions, la méthode. Le déplacement des perspectives de la recherche peut surprendre mais non le but poursuivi ; toujours identique, il est celui de la « maturité de la clarté interne » du « midi très admirable de la conscience ». Que se passa-t-il en effet ?

On le sait : l'intuition propre à l'imagination mystique, religieuse ou poétique, tente de pénétrer le spirituel par la voie du sensible ; l'analogie est le contact de l'un à l'autre. Cette imagination s'exerce au cœur du concret à atteindre l'absolu. L'extase, l'illumination, l'enthousiasme, l'émerveillement sont ses états de transe privilégiés, soit qu'elle emprunte l'expé-

rience mystique proprement dite — celle du silence — soit l'exercice poétique dont notre symbolisme littéraire, au moment où Valéry commençait à écrire, venait de ressaisir, avec plus ou moins de calcul ou d'innocence, les techniques et les modes d'expression. Il s'agit ici et là d'un réalisme d'universalité ou de totalité dont la loi profonde est celle de participation : la partie ramenée au tout, l'isolé au solidaire, l'excentrique au centre. Il y a dans cette émotion — ou cette conscience — de l'universel, commune aux mystiques et aux savants, l'espérance invincible d'une unité du monde et pour beaucoup d'entre eux le signe sensible ou intelligible d'une transcendance.

Valéry durant toute son adolescence a poursuivi un tel réalisme des formes spirituelles ; la poésie fut longtemps pour lui le domaine élu et l'enjeu de cette participation. Il lui arriva même d'être séduit par la réciprocité de l'exercice poétique et de l'expérience mystique, allant jusqu'à reprendre à la mystique ses paroles, ses opérations rituelles et liturgiques pour en informer les vers de son « Chorus mysticus ». Son imagination ardente, en quête de l'unité de l'esprit partout pressentie, suivit les divers chemins de mysticité que lui avaient enseigné tout d'abord son enfance catholique, puis sa rencontre avec les mystiques, poètes maudits et écrivains ésotériques de son temps ; jusqu'au jour où il découvrit que l'analogie, instrument de l'induction scientifique, ramenait le réel à des formes symboliques organisées en séries continues, parfaitement liées, lisibles et maniables au regard de l'esprit. Vers cette époque il étudia Maxwell, Faraday, John Tyndall, William Thomson, Laplace, Henri Poincaré, découvrit l'œuvre de Charles Henry, etc... Dès lors il rêva d'appliquer au monde mental une méthodique et lucide capture du réel dans les mécanismes idéaux de figures et de symboles où il aperçut désormais la définition rigoureuse de l'analogie. Avant 1892, dans la poésie, l'amitié ou l'amour, Valéry s'aventura en mystique spirituel, vers cette réalité de l'esprit. Les lettres à Fourment décrivent cette expérience affective ; elles nous font connaître dans leur genèse les exercices poétiques correspondants. Par chance nous avons aussi le prolongement même de la recherche et son évolution dans cette lettre si explicite concernant la nouvelle méthode. On peut y suivre le chemin parcouru d'une mystique spirituelle à une mystique intellectuelle. Le glissement de l'une à l'autre s'opère insensiblement en profondeur. La recherche de l'unité mentale, autrefois intuitive et concrète, empruntant les voies obscures de la mystique unitive, se poursuit

désormais en toute lucidité. Ce n'est plus par l'extase ou l'intuition, par les divers modes du lâcher tout de la conscience que Valéry entend gagner ses sécurités ; mais au sein même d'une lumière de l'esprit toujours plus vive ; toujours plus méthodiquement et plus largement conquise à partir d'elle-même. Au vrai, l'époque mystique de 1888 à 1892 — celle du décadentisme valéryen — apparaît finalement, replacée dans la course continue et une de ce puissant esprit, comme un itinéraire suivi avec ferveur sans doute mais plus appliqué qu'inspiré et nécessaire ; il répondait cependant à une exigence qui avait reconnu de tout temps son objet et se trouve déjà exprimée dans un sonnet de forme pseudo-baudelairienne mais antibaudelairien que Valéry écrivit dès l'âge de 15 ans. Nous avons retrouvé ce poème dans l'enveloppe d'une lettre envoyée de Gênes durant l'été de 1887. Intitulé « *Solitude* » il demeurera précieux pour l'histoire de la pensée valéryenne :

Loin du monde je vis tout seul comme un ermite
Enfermé dans mon cœur mieux que dans un tombeau
Je raffine mon goût du Bizarre et du Beau
Dans la sérénité d'un Rêve sans limite.

Car mon esprit avec un Art toujours nouveau
Sait s'illusionner quand un désir l'irrite
L'hallucination merveilleuse l'habite
Et je jouis sans fin de mon propre cerveau...

Je méprise les sens, les vices et la Femme
Moi qui puis évoquer dans le fond de mon âme
La lumière, le Son, la Multiple Beauté !

Moi qui puis combiner des voluptés étranges
Moi dont le Rêve peut fuir dans l'Immensité
Plus haut que les Vautours, les Astres et les Anges !...

D'autre part, l'année suivante, au Cimetière marin de Sète, méditant sur la tombe de son père, Valéry saisit le moment où viennent s'inscrire tous les moments, le nœud de toutes relations, le Tout surpris dans un éclair, l'instantané de l'Universel. C'est ce sentiment de la fin — et donc de l'égalité de tout (« Je vis depuis longtemps, écrira-t-il en 1894 à André Gide, dans la morale de la mort ») qui donnera à son existence et à son œuvre ses exigences propres, son rythme et cette angoisse qui sourd dans la plus olympienne facture. « C'est le matin. Salut, lumière première... Le temps s'ouvre et la chaîne des événements commence à se

dérouler. Il est 10 heures. A l'heure qu'il est — j'ai 17 ans — dans un coin du monde s'élève et grandit celle qui sera ma femme, ailleurs verdit l'arbre qui fournira le bois de mon cercueil, et dans une région ignorée s'élaborent mes idées futures. L'avenir sort lentement du présent. Mes enfants, si je dois en avoir, existent déjà à l'état de possibilité. Tout est de ce qui sera. Rien ne se crée de toutes pièces (rien n'est totalement créé) et la pensée absurde qui m'occupe à cette minute appellera peut-être la plus sublime que j'aurai demain. Peut-être se fond à cette heure la balle qui me tuera ».

Durant ces années qui vont de l'adolescence à l'âge viril, Valéry put poursuivre des expériences plus ou moins aberrantes mais non pas étrangères à la condition fondamentale de son génie, qui demeure celui d'une conscience non aveuglée. Aussi rien n'est-il moins convaincant — et l'expression formelle n'est pas ici la seule mise en cause — que la production poétique pourtant notable des années 1888-1891. Les nombreux poèmes que Valéry songea à réunir et à publier sous le titre de « Chorus mysticus » et dont il écrivit même la courte préface, furent à juste titre — comme on pourra juger par cette correspondance — corrigés et critiqués par Fourment pour leur peu d'aplomb et de nécessité — pour leur manque de poésie finalement. Il est possible d'ailleurs que le « faire poétique » ne répondît pas alors au « faire intérieur » ; de toute évidence Valéry n'a pas encore sa main, sinon les chemins de sa pensée. Mais il conquiert sa vraie originalité créatrice en 1891, ou du moins la laisse pressentir avec *Le Paradoxe sur l'architecte, Narcisse parle, La Fileuse* et *Arion* composés cette année-là. Celle qui suivit, il écrivit *Purs drames*, poème en prose auquel il attachait justement quelque importance. D'autre part on voit s'amorcer dans divers carnets et sur des feuillets détachés la ligne générale de la théorie du poème et de la théorie de l'esprit. L'accord est décidément trouvé de la création poétique de Valéry au racinement le plus ancien et le plus authentique de son génie. Les thèmes développent désormais — quand bien même ils empruntent encore la technique et le vocabulaire de modèles formels antérieurs — une même aventure spirituelle. Un motif constant et impérieux les appelle, les organise, les oriente. L'arabesque de l'esprit maintenant partout reconnaissable court sans fin, pure et distincte, sur les apparences du monde, traverse leur opacité, les éclaire ou les replonge dans la nuit. Les choses réduites à leurs rapports font le jeu de l'esprit et le révèlent.

Leurs schèmes s'épurent, deviennent mouvements, lignes, reflets, résonances sans fin. Les métaphores du cristal, de la fluidité, de l'écho, de l'insaisissable Moi, parallèles plastiques et dynamiques, double miroir de sons et de sens réciproques font bouger les visages de l'eau, du sommeil et des songes de l'esprit. Vingt ans avant *La Jeune Parque,* la Fileuse, éteinte dans la lumière du monde, noue et dénoue ses soleils intérieurs. Dans l'onde des feuillages et des fleurs, semblable à Narcisse jeté au creux des roseaux de la fontaine, à Monsieur Teste au fil de ses draps, elle tisse et compose l'absence.

L'essentiel de la réflexion théorique porte elle-même sur le temps, les coïncidences, l'ornement, la symétrie, les ensembles et les groupes de transformations, l'idée de substitution et de combinaison. L'œuvre d'Edgar Poe lue après celle de Rimbaud — je songe surtout à *Eureka* — fut décisive. Valéry y découvrit « l'affirmation de la Consistance comme symétrie spirituelle de principes » et la certitude poétique comme « extensive » ; ainsi lui apparut la possibilité de rattacher la poésie à l'universalité de la pensée. Il ne faisait que reconnaître ses propriétés fondamentales dont il s'assurait, grâce à la démonstration d'*Eureka,* la légitimité. Bientôt il put formuler le sien propre dans un junévile et enthousiaste credo : « Je chante l'intellect et son semblant de perfection parmi la corruption de la connaissance. Je crois en lui ; non la raison ordinaire mais celle qui tient compte de tout, qui nomme ses propres lacunes et ses inconnus, qui se conçoit limitée, injuste et indéterminée ça et là, celle qui use de toute chose, et irrationnelle... Alors on apercevrait l'à-propos, maître du monde, puisque l'idée vient d'où elle veut, à son heure. Ici je puis la livrer à mon intellect. Il est le moment où j'aime les lois. C'est quand brillent leurs lignes seules, où les formes les plus rares et harmonieuses de l'intelligence cherchent à remplacer toutes les autres par leur beauté extraordinaire qui veut durer. L'opération de l'esprit se détache visiblement de ses termes et trouve un nom. La spontanéité est aussi manifeste que la dépendance ; des désirs, des êtres passent brusquement de rien à l'infini (à un éclat suprême, à la totalité de la connaissance) et doucement de cet infini au rien, comme le fil dans la toile. Des figures se développent et par une déformation imperceptible me transportent ».

Ce « grand jeu du mental » allait être mené dans tous les sens et dans tous les domaines ; il envahit toutes les activités, leurs modes divers. Les phéno-

mènes physiques et mentaux, ceux de la société et de la vie, la politique, l'économie et le droit, les arts, les créations, les hommes de génie, la mort elle-même et le mortel, considérés sous le rapport de l'esprit, sont soumis par Valéry à la réduction mathématique. *L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci, La soirée avec Monsieur Teste,* ne sont pas à cette époque les seules ni les premières expressions de l'espérance en la mathématique universelle ; la notion de génie par le maximum d'extension de rapports qu'elle comporte, avait été longtemps un objet d'étude privilégiée. Valéry avait songé à en décrire les exemples les plus célèbres et dans toutes les tendances ; religieuse : Jésus, Ignace de Loyola ; politique : Bonaparte, Talleyrand ; scientifique : Newton, Laplace ; artistique : Wagner, Degas ; littéraire : Laclos, Pascal, Rimbaud, Poe, Mallarmé ; mystique : Wronsky, Huysmans. L'action, qu'elle fût spirituelle, morale, politique ou littéraire, l'intéressait *également* par les opérations et l'acte mental qu'elles supposent toutes, par cette présence de l'esprit même que définit le plus grand nombre de rapports possibles. Dans cette vue Jésus, Bonaparte, Poe, etc... ébauchent une figure générale et simple de la connaissance reconnue parmi cent visages particuliers ; l'acte où esprit apparaît unique sous les innombrables gestes et circonstances de l'action. Le but constant de l'investigation reste le pays mental, et l'expression de ce dernier dans une langue exacte.

Il va de soi que la multiplicité des points d'application de la méthode a exigé des modes d'expression singuliers ; ils reflètent la nature intrinsèque ou la complexité de l'objet qu'ils veulent cerner. Un exemple, pour terminer : la classification des mots selon la méthode nouvelle ; il pourra éclairer les généralisations décrites au sujet des phénomènes mentaux et du langage dans la lettre à Fourment du début de janvier 1898 — et de façon plus large les essais de compréhension du qualitatif psychologique dans les schèmes quantitatifs .

Abandonnant l'ancienne classification grammaticale en termes concrets et en termes abstraits, qui lui paraît trop pauvre d'extension pour pouvoir rendre compte de la relation si complexe du langage à la pensée, Valéry établit une base plus large de classement. Il ordonne le vocabulaire d'après la valeur et le rapport psychologique des vocables. La division va du simple au complexe, et du mot à la phrase. Précisant dans chaque série les qualités, elle implique

un objet ou des objets, un milieu, un espace, une sensation, une image. En bref, la nouvelle classe distingue les mots de qualité, les mots de combinaison, les mots d'entité ou idoles, et leurs diverses implications. Le vif de la méthode s'assure des « séries psychologiques » des mots ainsi déterminés, de leur ordre de combinaison dans le langage d'après leur relation à la pensée. Devenus figures, lettres algébriques ou nombres, expressions mathématiques, l'esprit s'empare de cette matière définie et maîtrisée. En somme l'opération consiste à ramener l'irrationnalité du langage à une logique de formes susceptibles de constructions, d'analyses, de substitutions, d'idéales manipulations. Les mots changés en termes définis, autant qu'est possible leur transposition en signes représentatifs, leur possession formelle achève cette « mathématique de la parole » où Valéry voyait un des aspects particuliers de son Eureka fondamental. On appréciera sans doute la résistance opposée par le philosophe Fourment à l'ensemble de la méthode. Il ne manque pas d'en saisir la passe si je puis dire délicate ; elle reste il faut l'avouer, le transfert du qualitatif au quantitatif, du mot au signe, du phénomène mental concret en séries numériques ; bref de la chose au symbole. On peut toujours douter de l'exactitude d'une telle équivalence quantitative. Le parallèle imaginaire s'assimile-t-il à toute la réalité ? la couvre-t-il toute ? la signifie-t-il ? Valéry répond sans ambages. Il fait remarquer que sa méthode, comme toutes les méthodes, n'est qu'un instrument ; nullement un piège de l'esprit mais une manœuvre : « Les détails d'astres que donnent les lunettes, la courbe que l'observation montre qu'ils décrivent les états d'une choses très rapide, etc... ne sont pas directement donnés mais certains instruments permettent de les connaître et de les ajouter à la connaissance du monde très valablement ». Suivent quelques exemples. Si l'on n'avait pas passé outre à la dialectique des Eléates négatrice du mouvement, la physique serait encore à naître. Voilà pour le bien fondé de la démarche. Quant au quantitatif introduit dans l'étude des états et des phénomènes mentaux, il souligne que leur succession, impliquant la durée, légitime les mesures de grandeur.

OCTAVE NADAL.

Ce texte est tiré de l'Introduction à la *Correspondance de Paul Valéry et Gustave Fourment* (1887-1930) qui va paraître incessamment aux Editions Gallimard.

LETTRE DE PAUL VALERY
SUR W. THOMSON (LORD KELVIN)

Le précieux document que nous donnons ici est un brouillon de lettre, comme semblent le confirmer les lignes ajoutées au crayon. Nous ignorons si cette lettre fut envoyée. Selon toute vraisemblance elle est de 1893 ou 1894.

(Sans date ni nom de destinataire).

12, Rue Gay-Lussac, Paris

Ce dimanche de pluie, ces « cinq heures », mes papiers d'une lumière blanche spéciale à de tels jours, vous voyez alors, cher ami, de quel coin spirituel j'allais vous écrire — quand le travail peu à peu de récentes lectures dans mon cerveau m'apparaît, dissipant la grisaille que l'atmosphère et la fin aussi de votre lettre relue venaient mettre sur ma page.

Les saletés que vous me racontez et leur conclusion par le cœur, qui accule tout être libre à un départ sans cesse, qu'il faut avoir le courage d'un Rimbaud pour oser pleinement, je n'y toucherai pas aujourd'hui (1).

Je veux en deux mots vous donner une indication grossière au sujet d'un livre qui m'intéresse beaucoup.

C'est : Conférences sur la constitution de la matière par Sir William Thomson, traduites par Lugol et Brillouin.

Avant tout résultat ou hypothèse techniques, voici pour moi le *point :* (Je fais toutes les réserves possibles

(1) (au crayon) : pour être seul et libre se cache la figure dans l'espace, la mer, les sauvages.

quant à l'interprétation que je donne). L'induction est je crois l'acte mental par lequel on transporte un fait ou un objet dans son imagination (2) au milieu d'autres, et on s'efforce de lier à ces autres par des images plus ou moins simples. Ainsi (pour illustrer) un esprit bien doué pour induire n'acceptera que malaisément une théorie comme celle des actions à distance, qui est purement analytique. (Exemple : Faraday). L'esprit tel a donc la propriété de former des sortes de *mécanismes* dont le nom vague et commun est « analogie ». J'ajoute, pour être un peu plus personnellement *en péril,* que le degré de cette faculté dépend du nombre (combinatoire) de relations dans le cerveau (anastomoses, prolongements cellulaires) et entraîne des questions de vitesse, de mouvement... et de tout.

Sir Thomson a voulu réaliser matériellement ces mécanismes de compréhension. En fer, en cuivre, en verre, il a fait des métaphores. Toute la physique d'aujourd'hui est une métaphore hydraulique, et lui, l'a extraite des formes algébriques pour donner aux sens eux-mêmes le spectacle de la continuité de la pensée.

Il faudrait bien être un poète de la vieille littérature (qui dure encore) pour ne pas s'amuser à fond d'une telle invention.

J'ajoute, par goût de la fantaisie, que si l'on se divertit à concevoir cette trouvaille comme *reversible,* on retrouvera dans l'architecture des monuments leur départ métaphorique originel — puisque on a établi l'hétérogénéité fondamentale des structures quelles qu'elles soient, la nécessité des directions différentes, et les mouvements entre éléments rigides qui simulent l'élasticité, etc...

---

(2) (au crayon) : dans un milieu où l'on a le pouvoir de changer l'ordre des choses.

Les deux lettres suivantes (P. Valéry à Fourment, décembre 1897, et G. Fourment à Paul Valéry 29 décembre 1897) précédèrent de quelques jours la lettre capitale sur Arithmetica universalis *(4 janvier 1898). Fourment et Valéry venaient de* se retrouver *à Montpellier après une rupture qui dura de fin 1892 à l'été de 1896. C'est probablement Charles Auzillion qui ménagea la rencontre. Dans un carnet (année 1896) Fourment a noté:* « mercredi 29 juillet. *Passé une partie de la journée avec Auzillion et Valéry.* 20 août: *Conversation avec Valéry sur son voyage à Londres au service de la Chartered pour influencer la presse française en faveur de C. Rhodes et de Jameson.* 21 septembre: *Départ de Valéry pour Paris* ».

On peut penser aussi que ce fut le professeur Eugène Kolbassine à qui Valéry avait dédié la Soirée avec Monsieur Teste, *qui réconcilia les deux amis. Fourment, alors maître-répétiteur à Montpellier préparait l'agrégation de Philosophie. Kolbassine était chargé de cours à la Faculté des Lettres ; auteur d'un ouvrage sur Hegel il fit durant l'année 1896 un cours sur Aristote. Fourment lui rendait souvent visite à sa villa du « Petit Calenda ». On sait que Valéry se brouilla avec Kolbassine à l'occasion de l'affaire Dreyfus. Restés en froid durant deux années c'est lors de la souscription pour la femme du colonel Henry; que les ponts furent désormais coupés.*

PAUL VALÉRY A GUSTAVE FOURMENT.

Paris, Décembre 1897.

MON CHER GUSTAVE,

Je te remercie. Je note le changement d'adresse d'A. qu'il ne m'avait pas fait connaître. Ceci augmente le bizarre. Je lui écrirai bientôt ; maintenant le temps me manque — et presque l'envie. Je le paierais bien cher, le temps, s'il s'achetait. Tu ne saurais croire combien je me débats entre mes trois ou quatre existences différentes empilées dans la journée unique. Paris, dur et plein comme un œuf, éreinte, mais où trouver ailleurs une journée comme mon dimanche dernier : trois étages de conversations différentes à interlocuteurs parfaits ; puis le concert à côté de S. M. Le soir, autre sexe.

Ensuite, deux jours d'obnubilation et de somme debout, au bureau, etc...

Tu veux faire de l'anglais ? Well. A part les ouvrages techniques, je te conseille de lire des revues et des journaux plus qu'autre chose. Par exemple tous les matins lire son Morning ou son Standard est très intéressant. En fait de revues, celles politiques plutôt que les littéraires. Enfin, dispose de moi comme tu voudras.

Je turbine toujours un peu ma psychomanie. Il m'est impossible de considérer cela comme absolument nul. Je m'y suis efforcé sans le pouvoir. J'y revenais bientôt. Il me semble d'ailleurs que je pourrais, la plume à la main, justifier assez mon point de vue. Au fond c'est une méthode et pas un système. Cela n'explique pas, cela remplace sans vergogne certaines choses par d'autres, ce sont des représentations et leur valeur

n'est pas à chercher ailleurs que dans des applications. A ce point de vue je ne puis en être mécontent. Je voudrais faire pour toi une sorte d'exposé plus lucide que dans mes écrits fragmentaires et dans nos conversations forcément défectueuses, il ne fut. Si tu consentais à ce trafic, je pourrais t'envoyer ce schème qu'il me serait d'ailleurs utile d'être *obligé* de faire. Tu me le renverrais, sommairement attaqué en marge et je désirerais cette critique ainsi tournée : qu'est-ce que telle hypothèse ou théorie nous apprend de plus ? Si, par exemple, tu trouvais sérieusement qu'en quelques points, je suis plus *précis* que la théorie ordinaire, je me tiendrais largement satisfait. En ce qui concerne la « rigueur » de ces essais, elle est très particulière. Je veux dire que l'explication ou plutôt la traduction, la transformation, la définition du fait psychique (ou autre) est avant tout pour moi limitative. Il y a (comme toujours) une première opération de réduction à faire. P. ex. nous dirions que la « thérorie » de tel fait est accomplie lorsque nous aurons ramené la notion de ce fait à ne plus dépendre que d'un nombre restreint d'autres faits déterminés et choisis pour bases.

Enfin, je mets en tête une série de définition qui s'écartent assez du langage technique ordinaire mais je tiens à ce point, et j'ai raison d'y tenir. Tu vois d'ici les ravages que les mots volonté, entendement, raison ont déterminés.

En somme je ne fais pas d'autres postulats généraux que ceux des mathématiques, et il faut bien en passer par là, ou s'asseoir. Je me permets, alors, des *constructions* comme on dit en *géométrie*. Au fond tout mon truc est là. Je crois énormément à la richesse de ce procédé qui passe par l'arbitraire et arrive à la démonstration.

Finalement, tout ceci revient à une manière de s'exprimer qui, personnellement, m'est utile. Et puis je n'en comprends pas d'autre.

Bien à toi.

P. V.

GUSTAVE FOURMENT A PAUL VALÉRY.

Montpellier, ce 29 Décembre 1897.

MON CHER PAUL,

J'ai tardé à t'écrire parce que l'ennui de mon départ de Montpellier et les difficultés que j'ai rencontrées à Nîmes me laissaient peu de liberté d'esprit. Tu sais aussi que j'ai peu de goût à écrire ; mais comme je ne veux pas perdre le plaisir de la conversation ou plutôt de la lecture que tu me proposes, il faut bien que je profite de mes vacances pour me mettre en règle avec toi.

Je persiste dans le dessein dont je t'ai parlé dans ma dernière lettre : d'occuper mes loisirs à lire des auteurs anglais ; et puisque la meilleure manière d'apprendre la langue pour quelqu'un dans ma situation, c'est de lire des journaux et des revues, et qu'il n'en vient pas jusqu'à Nîmes, tu auras la bonté de m'envoyer de temps à autre, ceux que tu pourras te procurer et que tu ne voudrais pas conserver.

Ta lettre appelle quelques vieilles observations.

Tu proposes de substituer aux méthodes couramment employées en psychologie, la méthode de construction à priori des mathématiques et tu n'en exagères pas les mérites en disant qu'elle est plus capable que les autres de nous conduire à des explications « *précises* »; mais je m'exprime mal en disant que tu proposes de substituer une méthode à d'autres ; il te suffit de proposer une méthode qui n'a, dans ta pensée, comme toutes, qu'une valeur relative ; seulement tu t'y arrêtes avec plus de complaisance parce que tu crois que dans

la recherche et à son terme rien ne vaut la clarté et la précision des idées.

Mais, peut-être, une méthode constructive à priori, convient elle moins que toute autre à la connaissance de nous-mêmes qui est le but des recherches morales. Elle remplace l'étude directe de ce que nous sommes par la considération de notions abstraites entre lesquelles elle essaie d'établir des rapports logiques de dépendance. Mais ces notions abstraites qui deviennent notre point de départ, comment, cher idéologue, les avons-nous formées ? Par une sorte d'épuration de nous-mêmes. Nous avons éliminé comme ne nous appartenant pas en propre tout ce qui en nous n'était pas susceptible d'une détermination claire ; nous n'en avons retenu que ce qui est net et lumineux ; bref nous avons substitué à la réalité une sorte d'idéal. Comment pourrions-nous nous flatter au terme de notre étude d'être arrivés à la connaissance la plus parfaite de nous-même, si ce n'est pas de nous-même tout entier que nous sommes partis ?

C'est le vice de toutes les méthodes intellectualistes en psychologie d'en appauvrir l'objet en sacrifiant trop l'exactitude à la précision. Que nous adoptions les règles de Descartes, ou que suivant l'opinion d'un de ses illustres disciples d'après qui il ne saurait y avoir de nous-mêmes qu'une connaissance par *sentiment,* c'est-à-dire obscure et confuse, nous cherchions à résoudre *notre mystère* avec le secours de la physiologie, — nous tombons toujours dans la même erreur qui est de nous traiter comme des grandeurs ou des corps et plus simplement comme des quantités. Et assurément, si, comme tous les êtres de la nature, nous devons vérifier les lois universelles des mathématiques, nous ne sommes *nous-mêmes* que par ce que nous ne sommes pas parfaitement assimilables à des quantités. Non seulement une partie mais l'essentiel de ce que nous sommes est irréductible à l'idée d'accroissement et de diminution, à l'idée de variation. Car les états variés par où nous passons ne nous sont pas d'abord et directement donnés comme des grandeurs pures, mais avant tout et surtout comme des biens et des maux, des plaisirs ou des peines, des désirs du bleu, du vert, etc..., comme des *qualités* différentes. Et si ces variations peuvent s'exprimer par des formules algébriques, puisqu'il y a de l'algébrique en tout, le caractère unique de chacune

d'elle, l'ordre particulier de leur succession, bref ce que nous appelons la personne ou l'âme humaine me paraît échapper à toute tentative de définition, de détermination du genre de celle que tu vas essayer.

Il faut me pardonner ce pathos et m'envoyer l'esquisse de cette *psychologie* pâle, décolorée, désincarnée, *inanimée*.

Adieu, mes meilleurs souhaits.

GUST. FOURMENT.

CONTE VRAISEMBLABLE

Le Conte vraisemblable *est resté jusqu'ici inédit. Ecrit en septembre 1889 il fut repris en octobre de la même année et laissé au tiroir. Un premier état inachevé porte le titre* « La folle journée ». *On peut voir dans le* Conte vraisemblable *avec quelque complaisance il faut l'avouer, une sorte de négatif de* La soirée avec Monsieur Teste. *De l'un à l'autre texte il y a six années, l'événement de 1892 et l'éclosion du génie. Le souvenir de Villiers de l'Isle Adam est ici manifeste. Transposée, une sorte d'autobiographie sentimentale et intellectuelle se dessine qui éclaire très vivement une période encore mal connue de l'aventure de l'esprit et du cœur chez Valéry.*

Nous faisons suivre ce Conte vraisemblable *du commentaire qu'en fit Gustave Fourment dans sa lettre du 17 février 1890.*

Anywere out of the world.

La douleur et la crainte planaient sur lui. La Nuit des terreurs le secouaient comme un arbre au vent, et des frissons passaient le long de sa chair ; il se pelotonnait dans ses draps, et regardait l'ombre effrayante. Des bruits indistincts lui arrivaient des ténèbres, qui le glaçaient ou bien il croyait que son corps se détraquait, il serrait sa poitrine entre ses bras écoutant avec anxiété la cadence de son cœur alarmé et celle de son souffle hâtif. Souvent il pensait mourir et dans son angoisse prenait des poses de défunt, fermant les yeux, joignant les mains, raidissant les muscles, s'étonnant ensuite de vivre encore...

Puis le souci de la Femme le tourmentait cruellement, et puis surtout le désir de l'art entrevu le rongeait comme un éternel cancer !... La Femme il l'avait tantôt considérée en débauché, tantôt en mystique, tantôt en esthète. Et son malheur voulait que jamais il n'avait trouvé l'union entre la chair possédée et la chimère du moment.

Il n'avait œuvré qu'avec la tête — de quoi faire un sonnet. Il n'avait possédé qu'avec les sens et n'avait violé aucune âme. La femme en effet, est incompréhensible pour ceux qu'elle ne comprend pas, et lui, avait toujours été pour elle une vivante énigme. Il trouvait sans cesse une sainte quand il désirait une belle viande car au désir exaucé son esprit en substituait instantanément un autre.

Tout cela, l'aigrissait contre les femelles. Il se tournait alors vers les combinaisons du style et les pénibles enfantements des rimes. Et là, il étouffait plus qu'ailleurs.

Un ardent désir le poussait et des nuits entières, lui congestionnait le cerveau. Mais rien. Troublé par les mille et mille écoles qui surgissaient, pétri chaque jour par un différent auteur, plus rien de lui ne semblait loger dans son esprit.

Quand une inspiration lui venait, rare aubaine, il l'abandonnait du désespoir de la faire entrer dans les mètres retentissants et sous les jupes sonores des rimes. Il se réduisait à refaire les œuvres des maîtres, s'abstenait ou de la pensée pour plaquer le style ou du style pour la pensée, et se torturant sans aboutir pendant des heures. Quand il lisait les grands, les connus, les victorieux, des rages le prenaient de ne pas être lui aussi créateur de chefs-d'œuvre. Vainement il apprenait des mots curieux, des détails étranges ; il arrivait sans doute jusqu'au rêve, et en cela était un artiste, mais la correspondance lui manquait toujours. Et il se disait avec abattement que c'étaient des voleurs comme les autres, les glorieux de l'art, car c'est la même chose de dépouiller quelqu'un, avec ses muscles les plus forts comme avec son génie...

— L'ennui le dévorait entre temps : l'Ennui, l'état des hommes, lorsqu'ils retombent au rang de la brute ancestrale, lorsque à la faveur de l'oisiveté de la pensée,

je ne sais quels atavismes mystérieux et animaux reparaissent en nous et nous oppressent. Tel il était un soir d'automne après avoir pensé que l'art est un leurre, que l'amitié vit de mensonges, l'amour de lâchetés et que la vie est une grande misère très longue.

Fuyant les lumières de la ville, les électricités violâtres tombant en nappe livide sur les boulevards, les ruissellements lumineux des cafés, il partit à travers nuit, à travers champs.

Les étoiles pâlirent, le firmament s'éclaircit et la Lune parut lentement d'abord rouge blafarde, et *lui,* hanté sans trêve, croyait voir la tête énorme d'un guillotiné, d'abord sanglante et bouffie, puis enlevée par un bourreau invisible et se détachant exsangue sur un drap mortuaire brodé de pleurs d'argent — qui était le Ciel et la Nuit. Il forçait son esprit à remarquer ce lever sinistre de l'astre à s'accrocher à ces sensations comme un noyé à une branche « Vite ! vite ! regarde ceci, regarde cela, vite sinon tu vas *songer* à ce *que tu sais* qui te ronge le cœur qui n'attend qu'une seconde pour fondre sur ton âme ! » Et malgré tout la souffrance revenait ! Soudain dans cette cervelle affolée une lueur se fit et le désir bienfaisant du suicide prit naissance.

Il voyait, du reste, la Mort sous un jour étrangement cru. Il se disait bien nettement que sur l'*au-delà* rien de certain en même temps de probable n'est connu et que c'est un cercle de perpétuelle occultation où toutes les hypothèses viennent se briser, vagues impuissantes ! Une chose était certaine : la douleur présente. Une autre était possible : le changement par la destruction ; son choix était fait.

Tout étant donc résolu dans son esprit, sa chair apaisée par la certitude qu'elle ne souffrirait pas, il s'accorda tout un jour de grâce et aussi le suprême plaisir de revoir et de juger tous les autres plaisirs avec l'optique nouvelle et spéciale d'un mourant bien portant.

Et rentré chez lui au petit jour, un flacon d'un redoutable alcaloïde posé sur sa table, ses papiers brûlés, il se dit : « Je me tuerai ce soir ! »

Pendant ces courtes heures ce moribond goûta et jouit d'une âme modifiée et encore inédite qu'il portait

jadis inconsciemment en *lui* — Un homme *neuf* vécut dans son corps qui rapportait incessamment à cet étalon : la mort, tout ce qui passait sur l'écran de son cerveau.

Des prêtres catholiques, autrefois, l'avaient noté et recommandé cet état de clairvoyance spirituelle, de calme parfait, devant les choses contingentes qui provient de la contemplation sans fin du moment terminal de la vie et avant eux des philosophes anciens. Mais *lui* c'était avec une impassibilité plus grande encore qu'il observait la Règle faite par lui-même pour lui-même car il n'avait rien à démontrer, ni personne à convaincre.

Et ce fut vraiment une belle, une folle journée.

Le matin était clair et frais ; il partit vers le soleil montant dans une vapeur odorante de cigare, faisant sonner ses talons, le cœur léger, l'esprit aiguisé et prêt à analyser les sensations de la journée.

Son premier étonnement joyeux fut de se sentir si ingambe et si fort, lui hier encore qui se tâtait et cherchait en sa chair un mal imaginaire. Combien étaient loin les cauchemars des nuits passées ! les sueurs froides et les peurs dans les insomnies. Et il jouissait d'autant mieux de son bien-être dans l'air émoustillant qui le fouettait qu'il ne perdait pas de vue le but final dont chaque minute le rapprochait tant ! Il n'avait pas le souci des souffrances à venir après cette excitation passagère ni du temps perdu à flâner ainsi dans la lumière tiède de l'automne.

Comme tous les autres jours et tous les autres hommes il éprouva ce jour-là mille de ces petites aspérités de la vie qui la font réellement mauvaise par leur nombre et que la veille il eût considérées des montagnes mais que la vision persistante de la mort réduisait à leur importance vraie. Il ne s'en apercevait même pas.

Dans un restaurant il mangea, jamais de si bon appétit ! En effet les sommeils nécessaires du matin après les nuits désolantes l'empêchaient naguère de connaître les marches salutaires des premières heures du jour, les repas loin du logis, le charme de trotter allègrement sur le bitume.

Et puis tout lui semblait nouveau, inéprouvé, inconnu, comme on trouve sa maison lorsque avant un

long voyage on va revoir les moindres coins pour les emporter dans son cœur.

Tout lui semblait gai et divertissant, les soucis sur le front des passants, les échafaudages immenses tissés par des fourmilières d'ouvriers, un livre qui venait de paraître, une horloge qui sonnait. Car rien ne l'atteignait plus de tout cela, ni le lucre, ni le temps, ni la renommée !

Il se surprit tout à coup versifiant par habitude, et voulut s'interdire d'y songer, jugeant que c'était incompatible avec sa résolution de mourir. Mais la plus forte fut l'accoutumance et il écrivit ses vers rapidement au crayon. Mais au café, une heure plus tard, il les relut comme s'ils avaient été faits par un autre et en demeura étonné. Ils avaient été composés en dehors de toute école et de toute ambition comme il les avait pensés bien simples et humains, et c'étaient en vérité les meilleurs qu'il eût jamais écrits. Heureux de son enfantillage il les jeta en passant dans la boîte d'un journal en les intitulant « Vers posthumes ».

Cependant les instants s'écoulaient. Un ami rencontré lui cria « A ce soir ! chez X ! » Mais lui, souriant à la mort dans son cœur « Non, dit-il, je suis invité *ailleurs !* ».

Alors l'idée lui vint d'aller voir celle qu'il avait la dernière rencontrée dans le chemin de sa vie.

Toute rose de chair et de robe elle était pelotonnée dans un divan bleu, ce qui le ravit. Et ce fut la première fois qu'il la regarda telle qu'elle était et ne l'habilla pas en Vénus ni en Héloïse ni en Nana dans son esprit artificiel. Elle n'était pas un archétype de poète ni d'artiste, elle n'était que charmante. Il s'en apercevait trop tard et, voulant pousser le jeu commencé, il se fit accorder un rendez-vous pour le soir même.

Si vite ? dira-t-on. Mais ce jour-là il avait oublié son masque byronien ou sadique des jours passés, il fut *lui* et valut alors la peine qu'*on* se compromît.

Et il trouvait d'infinies jouissances à songer que le soir il étreindrait au lieu de cette femme délicieuse et enviable l'Amante suprême et camarde à qui le rendez-vous était donné !

Le soir vint. Et il se trouva seul en présence de ses vers, qu'il admirait intérieurement, des sensations exquises de la journée, de l'image de la belle qui l'attendait et puis de la fiole brunâtre qui contenait l'Inconnu !

Alors se leurrant lui-même, très comique, mais très humain il se dit en rouvrant la porte : « Je me tuerai *demain !* ».

PAUL VALÉRY.

GUSTAVE FOURMENT A PAUL VALÉRY.

(*Montpellier*) *17 Février 1890, soir.*

MON CHER PAUL,

J'ai beaucoup à te dire, et cependant si je me décide, c'est presque en me faisant violence. Ah ! si je ne te l'avais promis, je n'écrirais pas — Le « *Conte vraisemblable* » que tu m'as remis dimanche dernier, je l'ai lu, certes, avec l'attention que je n'ai pas eue pour de meilleures œuvres. Il a été pour moi l'occasion de relire le « Charles Demailly » des Goncourt et m'a fait désirer de lire « l'Œuvre » de Zola. Durant cette semaine, une seule chose m'a préoccupé ; mon esprit ne s'est attaché qu'à ton Conte ; toutes mes idées se sont orientées vers lui... et cependant voici que je suis pris de ma peur habituelle en ce moment où je voudrais exprimer mes pensées et mes sentiments. Toutes ces idées qui ont traversé mon cerveau ou qui s'y sont logées à demeure pendant ces 8 jours, elles sont confuses et troublées — et le plaisir que j'ai eu à lire, à réfléchir et à rêver, je sens que je vais le racheter par combien de peine et presque de douleur !

Voici, je crois, le sujet du Conte (j'ai peur déjà en l'analysant de l'interpréter mal). Un jeune homme (je dis un jeune homme bien que tu aies oublié de me dire l'âge de ton personnage), un jeune homme a deux passions profondes, dominantes : il aime les Lettres, il aime la Femme. *Malgré toutes les évolutions et les révolutions de son être ces deux passions « plus fortes que la mort » persisteront en son âme et feront l'identité de son moi.* Il pourra aimer différemment, il aimera; il pourra s'efforcer vers le Beau littéraire d'une manière différente, le besoin d'écrire toujours le possédera. Ce jeune homme traverse une crise : il aimait la Femme et les lettres *artificiellement ;* il va les aimer *naturellement.* Comment ces deux passions se transforment, c'est là le centre de ton étude (j'allais dire, ne pouvant retenir la critique) *toute* ton étude. — C'est l'idée de la Mort qui opère la transformation de ton personnage. Aigri contre la femme qui ne lui donne pas tout le plaisir que son imagination maladive se promet ; épuisé, éreinté dans cette lutte, dans ce duel épouvantable où sa pensée s'efforce d'étreindre une image de Beauté aperçue dans les images des autres, il vacille, et vaincu, se décide à mourir. Mais la perspective de la Mort modifie *soudain* son âme. Dans le dernier jour de vie qu'il s'accorde, il se laisse aller à aimer simplement et jouit de l'Amour ; il se laisse aller à écrire d'inspiration et compose les meilleurs vers de sa vie. En résumé, considéré dans sa forme, ce conte est l'histoire d'une *crise intérieure,* l'étude d'une âme passant d'un état à un état différent sous l'influence d'une *idée.*

Mon cher Paul, je te le dis peut-être rudement, mais franchement : cette histoire est manquée ; car l'essentiel et le nécessaire tu ne l'as pas même entrepris. Entre la première et la deuxième partie de ton conte, il y a un *trou.* L'idée de la Mort change l'âme de ton personnage ; je veux bien croire ; mais ne suis-je pas en droit de demander pourquoi et comment ? Là, dans la notation, dans la description des effets de cette idée agissant dans une conscience de l'espèce de celle de ton personnage, devait se concentrer tout ton effort, parce que là est ramassé tout l'intérêt. Après t'avoir lu, je connais les antécédents et les résultats, je tiens les deux bouts de la chaîne ; mais le principal, cette étude *psychologique* (car le drame est tout intérieur, le principal acteur en est une idée) cette étude psychologique

sans laquelle ta nouvelle n'a plus de raison d'être, où se trouve-t-elle ? — A cela tu peux répondre : Il n'y a pas de drame ; ce n'est pas une évolution que je raconte, mais une révolution que je constate. Dès lors pourquoi décrire et analyser ? L'âme de mon bonhomme change *soudainement ;* c'est un fait et je n'ai qu'à le noter. Mais ma question se pose toujours et même se complique : Pourquoi et comment l'idée de la mort agit-elle soudainement ? Elle « conditionne » des états d'âme différents d'états antérieurs ; je le vois mais où est la *nécessité* que ces états soient déterminés et non pas d'autres ? Une fois que l'idée de la mort s'est emparée de son esprit — ou bien ton personnage se tue et c'est l'histoire de Claude Lantier (Œuvre, Zola) qui s'échappe, la nuit, du lit de sa maîtresse, attiré dans son atelier par une autre femme, celle qu'il s'acharne à faire vainement sur une toile — idole devant qui il se pend ; — ou bien, âme sensitive et faible, n'ayant pas une volonté assez forte pour vaincre l'attachement de la bête à la vie et d'autre part n'ayant plus un ressort intérieur assez puissant pour réagir davantage contre les événements extérieurs qui le blessent et l'écorchent, ton artiste sent se désagréger son être moral, se disjoindre, se rompre et se dissoudre les éléments de son moi, et avec une souffrance atroce il glisse à la folie ; et c'est là l'histoire que tu connais de Charles Demailly — ou bien encore, après avoir décidé d'en finir avec la vie, il est repris par cette passion des Lettres, vraiment alors plus forte que la mort, et retourne à son vomissement ; — ou bien enfin (et ce n'est certes pas la solution la moins originale) l'idée de la Mort détruit en lui tout ce qui n'est pas lui, tout ce qui est acquisition, et ne laisse en son âme que ce qui la constitue et la définit — Mais quelle que soit la conduite de ton personnage ses actes doivent toujours paraître déterminés nécessairement par son caractère et les événements ; je veux être préparé, sinon ton œuvre arbitraire non seulement n'est pas vraie, mais encore n'est pas vraisemblable. — Or cette explication préalable de la conduite de ton personnage, ne se trouve nulle part dans ton œuvre. Lorsque tu m'affirmes que l'idée de la mort modifie son moi, je ne vois pas pourquoi il en est ainsi, pourquoi elle le change de la manière que tu dis et non pas de toute autre façon que tu peux supposer — Bref ce Conte, comme toute œuvre analogue et plus peut-être que tout œuvre analogue devait être inévita-

blement une analyse de sentiments et de pensées, une description d'âme dans une situation particulière ; — une étude de psychologie — et c'est précisément ce qu'il n'est pas.

Relis attentivement le premier paragraphe de ton conte... Moi je me demande, après l'avoir lu, quel est l'individu que tu m'as ainsi présenté. Est-ce un maçon, un charretier ? ou bien un banquier épouvanté à la suite d'une mauvaise manœuvre de bourse ? Un voleur alarmé du moindre bruit, même du battement de son cœur ? Un individu quelconque atteint de la folie des persécutions ?... Dans ce premier morceau qui doit me laisser une idée nette du personnage dont tu vas me conter l'aventure, à quel indice puis-je deviner qu'il va être question d'un écrivain « rongé par le désir de l'Art entrevu » ?... Je te supplie, mon Paul, de t'isoler de ce Conte, de ne plus le considérer comme tien, de le juger objectivement, comme je m'efforce de le faire, ne diras-tu pas avec moi : à toute œuvre qui prétendrait raconter l'histoire d'un être malheureux et souffrant, homme ou femme, enfant ou vieillard, dans n'importe quelle situation sociale, un tel paragraphe pourrait servir d'introduction — Il y avait moyen cependant d'éviter ce défaut auquel je me heurte ; durant toute la suite de ton conte au lieu de décrire ton personnage du dehors il fallait le faire connaître par le dedans ; au lieu de noter les signes extérieurs et visibles des mouvements de son esprit, il fallait pénétrer dans le réel invisible, dans son âme, montrer comment les parties de son moi déchiré par la douleur, se correspondaient, réagissaient les unes sur les autres. Les agitations du corps d'un artiste qu'étreint la souffrance de ne pouvoir produire ce qu'il a vu avec *ses* yeux, ou conçu avec *son* esprit, peuvent ressembler à celles d'un zingueur qui vient de tomber d'un échafaudage ; mais les agitations intérieures de l'un sont irréductibles à celles de l'autre, et c'est prendre un très mauvais chemin pour me faire connaître l'état d'âme du premier que de me montrer ce qui caractérise tout aussi mal l'état d'âme du second.

Je te reproche de n'avoir pas été psychologue. C'est que la psychologie inutile en beaucoup d'endroits, est indispensable ici. Lorsque un auteur veut me montrer un être grossier, primitif, un homme du peuple, il peut ne s'attacher qu'à la bête, à la guenille ; mais tu voulais,

toi, mettre en scène un artiste, un raffiné en qui la vie animale n'est presque rien et la vie intellectuelle presque tout. Il fallait donc, sacrifiant les origines et le retentissement physiologique de ses idées et de ses instincts chercher seulement à porter la lumière dans ce monde intérieur trouble et bouleversé. Ici c'est être traître à la vérité que de ne pas être psychologue.

Mais, mon Paul aimé, voilà longtemps que je frappe sur le même clou, prenant pour chose sérieuse, une fantaisie, le délassement d'une heure. Je ne sais pas avoir d'égard pour les choses fragiles, je m'appesantis lourdement sur elles et les écrase en rugissant... comme une bête... Continuons.

... La tension de l'esprit de ton artiste est suivie, chez lui, nécessairement d'un éparpillement de ses idées, il assiste à leur disjonction, à leur dissolution ; la chaîne des rapports et des correspondances qu'il s'efforçait de forger en ses heures de travail et d'amour, se brise ; et s'épuisant en vain à retenir en sa conscience, une dernière fois quelques-uns de ces accords si douloureusement découverts, il assiste avec le vertige à l'incurable résolution de son esprit, au suprême évanouissement de sa force mentale ; — et voici maintenant son âme molle, floue, vide, à la merci de la première idée qui surgira en elle et la pétrira. Plus de nerf, plus de ressort ; rien en cette fuite, rien ne pourra résister à l'action créatrice de l'idée. Or, en cette nuit de l'esprit, si une dernière lueur venait à briller, si du seuil de la conscience presque endormie une dernière idée venait à surgir à laquelle pourrait s'accrocher comme à l'épine d'une broussaille les derniers restes d'une énergie presque éteinte, cette idée, ce désir ne sera-ce pas inévitablement l'idée et le désir de la mort ? — Arrivé à cet endroit j'aurais essayé d'analyser cette idée de mort, d'en extraire le contenu, de le traduire par des équivalents. Est-ce un anéantissement absolu que désire ton artiste ou bien un changement ? Est-ce ne plus être du tout ou bien ne plus être ce qu'il était ? Tu l'as dit, toi, dans la seule phrase profonde de ton conte : « Une chose pour lui était certaine la douleur présente ; une autre était possible, le *changement* par la destruction ». Ne plus souffrir, n'avoir plus l'âme torturée par l'amour artificiel de la Femme et des Lettres ; être *changé,* être *autre,* voilà en réalité le but vers lequel il est presque inconsciemment entraîné. Penser et désirer mourir,

équivaut pour lui à penser et désirer être *autre*. Mais alors est-il difficile de comprendre pourquoi l'idée de la Mort le change, le rend *autre ?* Ne trouvant pas de résistance en cette âme vide, cire molle et docile, l'Idée opère et *se réalise* par sa propre force. Tu connais la fable antique : aux sons de la lyre d'Orphée les pierres se rangeaient d'elles-mêmes en murailles, et les villes harmonieuses étaient bâties ; — ainsi sous l'influence d'une Conception et à sa ressemblance une âme nouvelle prend forme, et les éléments anciens se disposent en un ordre nouveau — création mystérieuse d'un être par une idée !

— Voilà comment en partant de ta donnée j'aurais conçu la transformation de mon personnage. Cette naissance, cet enfantement d'une âme nouvelle, le lecteur ignorant pourrait la trouver invraisemblable si je la lui présentais sèchement et techniquement comme je viens de le faire en cette esquisse. Aussi j'aurais essayé — non pas en phrases brutales, non pas avec mots violents, de ces mots qui vous tombent sur la nuque comme une massue, mais avec un art fin et souple, des mots simples et assez vagues pour suggérer le sentiment de mystère que l'on a en songeant à l'éclosion des premiers germes sur la terre monotone et désolée, — j'aurais essayé de montrer le travail sourd et profond de l'idée, son action fécondante et créatrice ; — et j'aurais voulu encore que par le mouvement et le frémissement même de mes phrases on sentît la vie et la pensée s'agitant et se réveillant dans l'âme de mon personnage transformé — Oh ! mon Paul, quel ennui ! quel tourment ! — (et pour parler avec franchise) quel soulagement ! que le souci du parfait vous empêche d'exécuter jamais ce que vous concevez trop beau !

Encore que j'aie de nombreuses remarques à faire, je suis obligé de m'arrêter... Je trouve, par exemple, que c'est manquer à la vraisemblance que dire en parlant de ton artiste transformé : « Il partit vers le soleil levant, l'esprit aiguisé et prêt à *analyser les sensations de la journée* »... Le goût de l'analyse va-t-il persister dans l'homme nouveau ? J'ai peur alors qu'il ne se trouve bientôt dans la même atmosphère de douleurs aiguës... De même il ne faut pas le faire « versifier *par habitude* » et céder à l'accoutumance »... Tout cela disparaît ; il ne reste que *lui* c. à d. l'*artiste* et l'*amoureux*... Je voulais encore, mon doux Paul, te parler de

la forme, de ton style ? Voici des suites de mots que le « gueuloir » de Flaubert n'aurait souffertes. « Troublé par *les mille et mille écoles* qui surgissaient » ou bien cette phrase : « Et il jouissait d'*autant* mieux de son bien-être dans l'air émoustillant *qui* le fouettait, *qu'*il ne perdait pas de vue le *but* (*final*) *dont* chaque minute écoulée le rapprochait *tant* »... Pourtant ta langue a parfois assez d'*os*... Moi je suis depuis quelque temps à rêver d'une prose autre que celle de Flaubert, moins fragmentée ; elle ne se serait pas seulement *chair ;* elle ne serait pas non plus seulement *os*. Elle aurait la dureté, la force, l'élasticité, la souplesse, la chaleur de la cuisse d'un dieu... Devine si tu peux...

Je finis, mon Paul, en te priant de me donner une œuvre moins imparfaite que ce Conte vraisemblable. Je voudrais plus de soin, plus d'étude... Cette œuvre serait en prose ; car à force d'user du moule étriqué du vers tu arriverais à ne plus penser ; à ne pouvoir plus travailler qu'en des arrangements curieux de vocables ; travail utile à condition qu'il ne soit que préparatoire... Mais des *œuvres de vie et d'amour,* j'en attends encore, j'en espère, j'en veux,

de mon très passionnement aimé P. V.

G. F.

PURS DRAMES

Purs drames parut en 1892 aux *Entretiens politiques et littéraires,* revue dirigée par Viélé Griffin. Ce poème très important en ce qui concerne l'évolution de la manière poétique de Valéry au moment où il va se tourner vers les mathématiques et les sciences exactes, n'a jamais été repris dans les recueils postérieurs. Valéry y attachait beaucoup d'intérêt. Sur un feuillet manuscrit où il a indiqué les événements qu'il jugeait significatifs de sa vie et de sa vie littéraire il a noté pour 1892: *Purs drames.*

Les sites sont ornés de pudiques bijoux, qui scintillent. Au silence, au soleil, à l'ombre, si le Monde se retourne dans son vaste sommeil, l'éclair d'une parure illumine ce geste obscur.

Ecumes, — aventureuses nues qu'effleure une plume, avec des gouttes dans l'eau qui les mire, — mains ailées, nichées dans les roseaux, mains claires dont le désir d'abeilles ou d'astres à chiper, entrouvre et referme les calices, ne capture que du ciel épars — et, pierreries, — et, parmi les tiges longues d'herbe aux grâces de radieuses pluies, parfois la douce figure humaine, errante... tous ces beaux débris d'une vérité tôt disparue par la foudre, le Poète les distingue, matinal, y posant la lueur lustrale d'un œil pur.

(Œil, dont la vertu d'enfance serait éphémère, s'il ne ruisselait chaque aurore sur son miroir, à cause de quelque souriant mensonge, une eau discrète de larme) Ancienne vanité que de ranimer le spectacle angélique et maintenant maudit où ces nudités se jouaient de

vivre. *Il les faut aimer surprises dans une flaque céleste, dont la glace mince imite l'éther absolu, ou lucidement le pense.*

Abusons notre heure de ces précieux Etres, — puisqu'il n'y a plus, pour amuser les ombres, de Théâtre, — et pour paraître au seuil de cette platonicienne caverne, personne, *sous le luminaire déjà presque idéal.*

D'une touffe de joncs sensibles, chevelure végétale où vibrent des insectes, jaillit dans les atomes d'or, joyau anonyme, énigmatique et seul, un bras de rose, fleuri d'une rêveuse main, dont à peine les doigts blancs s'agitent, d'un plaisir sous les verdures, ou d'un vœu, ou par la brise.

Sur les bouches sans parole d'une foule rose de corolles, pas émues de cette indifférente course, des Pieds purs, ornements inférieurs d'un simple couple inaperçu, dont l'un fuit l'autre, féminin. Je désire le profil des fleurs et des membres très rapide; l'orteil figuré vaguement en volute.

Une main d'eau (on voit la glauque matinée derrière), s'allonge; et les deux premiers doigts, les seuls, présentent vers l'orient un joyau frêle, tige dont l'extrême papillon bat des ailes, pour vouloir toujours tomber dans un rien où bleuit ce geste — odorante neige. D'une eau de rosée froide qui ne tremble plus en la coupe usée avec harmonie sur la roche, par les longues pluies, s'évapore au calice du ciel, une nue. La grande lumière l'allège.

Et voici l'aube des formes.

Elle va s'éveiller, peut-être, pour inventer une pudeur... — abriter ses douceurs d'un coude ? Le sais-je ?

Mais, — simplement — c'est une nue.

Ces phalènes divines, infidèles bientôt à chacune des joyeuses touffes brillant sous la figure de la croisée, me font peur pour ce paysage. On dirait que le jardin tremblant s'envole, — et, si les fleurs d'une minute jouent des ailes pour fuir, où irons-nous, Idées ?...

Elle se pose sur un calice, elle palpite à travers les pétales; petite lampe fée.

Ah ! que de nuit ! — la saisir, la couver dans le creux des mains puériles, courir, et rire de la tenir captive — une Etoile !

Toutes ces images sont corrompues encore par la certitude de leurs éléments. L'harmonie solitaire offre à l'âme ivre d'elle-même une liberté plus délicieuse. Il n'y a que les lignes simples pour faire pleurer le dur artiste, sans remords. Impur ! qui désire une grimace ou la brutalité de cris; il n'importe que de deviner, et de mourir.

Aime donc le Drame pur d'une ligne sur l'espace de couleur céleste ou vitale. Elle n'existe qu'en mouvement beau. Elle est la plus sûre de toutes les choses, l'ornement de toutes les vies. Devine ! Elle éternise les siècles du sourire, elle se penche ensuite avec mélancolie, se noue, se concentre en spire — ou songe; file, et se laisse enfuir dans la joie d'une direction supérieure, se recourbe, habitude ou souvenir, puis rencontre au-delà de tous les astres, une Autre que d'inconnus destins distraient vers le même Occident, et ne terminera plus de fleurir, de disparaître dans la merveille du jeu, — éprise, diverse, monotone, — mince et noire.

PAUL VALÉRY.

AMBROISE

Ce n'est qu'à partir de 1890 — et durant quatre ou cinq ans seulement — que Valéry signa quelques unes de ses lettres de son second prénom *Ambroise* ; Pierre Louys le trouvait « merveilleusement rougeâtre et ecclésiastique » (lettre du 27 septembre 1890). A quoi Valéry répondit : « Quant au nom d'Ambroise, il me plaît assez mais je le ferai toujours précéder de Paul. (Où est le romantique temps de s'appeler Pol-Ambroyse Valéri ?) ». Beaucoup plus tard Valéry songea à appeler le poème qu'on va lire *Ambroise* ; il ne put le mener à l'achèvement qu'il souhaitait et ne le fit pas publier. Un état du poème a pour titre *Ambroisie*, un autre : *Abeille spirituelle*. On reconnaîtra l'essentiel de l'attitude spirituelle du poète dans cette longue séquence métaphorique qui rassemble les images les plus familières et les plus « exercées » de l'auteur de *La Jeune Parque* et de *Charmes*.

O dieu démon démiurge ou destin
Mon appétit comme une abeille vive
Scintille et sonne environ le festin
Duquel ta grâce a permis que je vive

Ici dans l'or la muse a mis ce miel
Là dans le verre une clarté choisie
Tient froidement la lumière du ciel
Algèbre pure et glacée ambroisie

Le libre amour du bel entendément
O difficile et trop légère abeille
Du même fil se croise et se dément
Heurte la coupe et manque la corbeille

Ce point sonore atome le très pur
Chargé de foudre et follement fertile
Va-t-il porter la vie unique sur
Le plus beau songe et le plus inutile

Où te poser bourdon de l'absolu
Instant toujours détaché de toi-même
Tout ce qu'il touche est sûrement élu
. . . . . .

J'aime l'erreur qui n'est qu'un long chemin
Dans une nuit non avare de mondes
La veille y brille avec son lendemain
Au même sein des ténèbres fécondes.

PAUL VALÉRY.

HUIT LETTRES INÉDITES

A PIERRE-PAUL SAGAVE*

Les lettres de Thomas Mann que l'on va lire m'ont été adressées comme réponses à des questions précises d'ordre littéraire et politique que je lui avais posées afin de documenter certains travaux se rapportant à sa pensée et à ses romans. Cette correspondance, interrompue pendant la guerre, s'étend sur une vingtaine d'années, des premiers temps de l'exil jusqu'aux approches de la mort de l'écrivain. La publication des originaux est prévue dans le cadre d'une édition scientifique de ses écrits. Mes remerciements vont à Mme Katia Mann qui a bien voulu m'autoriser à publier d'ores et déjà une traduction française de ces lettres inédites.

En 1933, j'eus pour la première fois l'impression que Thomas Mann était plus qu'un grand romancier. A la lecture de sa *Montagne magique*, il m'apparut comme une personnalité historiquement représentative. Ce roman, publié en 1924, conçu comme une confession personnelle, a la valeur d'un témoignage, voire d'une prédiction, d'une interprétation anticipée de cette vague de terreur qui allait déferler sur l'Allemagne d'abord, sur l'Europe ensuite. Choisissant alors pour mon mémoire de diplôme d'études supérieures un sujet de critique littéraire en rapport avec les grandes préoccupations de l'heure, j'entrepris l'étude des discussions de Naphta et de Settembrini dans la *Montagne magique*. L'éternel débat entre le principe d'autorité et le principe de liberté (soudain redevenu actuel en 1933) présente dans ce roman l'aspect d'une lutte intellectuelle entre la dictature totalitaire et la démocratie libérale. Lorsque je demandai à Thomas Mann quelle était la genèse des deux personnages qui expriment, chacun d'une façon exemplaire, une idéologie opposée, il me répondit ceci :

(*) Nous devons à l'obligeance du destinataire, M. Pierre-Paul Sagave, germaniste très écouté et professeur à la Faculté des Lettres d'Aix, la communication de ces lettres, qu'il a lui-même traduites et commentées.

Neufchâtel, le 30 Janvier 1934.

MONSIEUR,

C'est au cours d'un voyage que votre aimable lettre me parvient. Vous me parlez d'un projet qui me fait plaisir. En effet, je suis persuadé que pareil sujet peut donner lieu à bien des réflexions intéressantes. Les personnages de Settembrini et de Naphta sont presque entièrement sortis de mon imagination. Toutefois, certains points de repère ont été fournis par la réalité humaine. Quant au jésuite à tendance communiste, il n'a jamais vraiment existé, à ma connaissance. Mais cet amalgame intellectuel paraît possible et plausible ; je n'en veux pour preuve que la vision du monde très homogène de Monsieur Naphta. Sur le plan humain, les personnalités des deux « émissaires » dont, je le répète, certains modèles très approximatifs avaient croisé mon chemin, ont résulté de leur tournure d'esprit ; chez l'un elle est sereine et humanitaire, chez l'autre ascétique et terroriste. Disons mieux : personnalité et mentalité, chez les deux, coïncident. Elles se rejoignent dans mon imagination. Cependant, en premier lieu, et aussi en dernière analyse, il m'importait de dessiner des êtres humains. En ce qui concerne Settembrini en particulier, il ne serait pas lui-même sans ses idées. Mais lui-même est pourtant plus expressif et aussi plus amusant que celles-là.

Agréez mes meilleurs souhaits et mes sentiments dévoués.

THOMAS MANN.

Thomas Mann était alors en exil. Parti pour la Suisse en 1933 pour une tournée de conférences, il fut l'objet, pendant son voyage qui coïncidait avec l'arrivée de Hitler au pouvoir, de menaces graves et d'une campagne de presse particulièrement haineuse. Son retour en Allemagne apparut alors impossible. Son sort y eût été l'internement dans un camp de concentration. Il eût été victime de cette même violence, sous sa forme d'actualité, dont il avait donné l'image historique

et idéologique dans son roman; en effet, dans le personnage de Naphta se condense le concept de terreur depuis l'époque de l'inquisition jusqu'aux temps modernes.

Dans mon étude, il m'importait surtout de mettre en lumière les sources lointaines, métaphysiques, théologiques, politiques des deux idéologies qui s'affrontent dans la *Montagne magique*. Thomas Mann fait peu de cas, dans sa lettre, des modèles de ses personnages, ce qui me mettait à l'aise pour donner à mon étude une allure sociologique plutôt que psychologique. Parmi les sources directes ou indirectes de la *Montagne magique*, j'avais étudié l'influence d'auteurs tels que Saint Augustin, Innocent III, Saint Ignace, Luther, Rousseau, Gœthe, Hegel, Novalis, Dostoïevski, Nietzsche, Georges Sorel et Freud, afin de démontrer le caractère « encyclopédique » de ce roman. Thomas Mann a bien voulu lire mon mémoire; il m'en remercia ainsi :

Zurich, le 18 Janvier 1935.

CHER MONSIEUR,

Mon cordial merci pour votre aimable lettre et l'envoi de votre mémoire. J'avais été empêché de le lire aussitôt, mais à présent, j'ai pu en prendre connaissance, à ma très grande joie, et je vous félicite sincèrement de cette réussite. C'est un très beau travail, vaste et approfondi tout à la fois, qui, indépendamment de son sujet, mérite la mention qui lui a été décernée. Croyez-moi, je ne suis nullement fasciné par le sujet lorsque je trouve votre mémoire si clair et bien disposé, si remarquablement rédigé. J'y vois la preuve d'un étonnant talent analytique. Ce travail possède même un avantage sur la matière dont il est tiré. Car il offre l'occasion de dépasser les limites qui constituent une barrière entre le domaine littéraire et les problèmes politiques, sociaux, moraux, métaphysiques, disons plutôt : les limites qui *ne devraient pas* constituer cette barrière. Ce qui vous permet d'affronter le problème de l'humanisme dans sa totalité.

J'admire l'étendue des lectures qui vous ont outillé pour cette tâche. Si j'avais lu moi-même tous les textes qui étayent votre démonstration

critique, les dialogues de Naphta et de Settembrini eûrent été plus surchargés encore. Je vous renouvelle mes remerciements et vous adresse mes vœux pour vos études futures.

Votre tout dévoué

THOMAS MANN.

Thomas Mann, en jugeant avec une bienveillance excessive ce travail de débutant, admettait ainsi, à mon grand soulagement, que l'approche sociologique du roman était chose possible et pouvait contribuer à insérer l'œuvre littéraire dans l'histoire des idées.

Quelque temps après je me proposai d'étudier les aspects du protestantisme dans le roman bourgeois en Allemagne. J'écrivis à Thomas Mann pour lui demander dans quelle mesure il se considérait lui-même comme protestant. La réponse fut celle-ci :

Zurich, le 23 Février 1937.

CHER MONSIEUR,

Tous mes remerciements pour votre lettre si intéressante. La tâche que vous vous proposez d'entreprendre, me paraît, à moi aussi, attrayante à bien des égards, et je me réjouis dans la perspective de lire un jour votre ouvrage. Voici l'essentiel pour répondre à vos questions :

Il n'existe pas de rapports directs entre l'Eglise protestante et moi, ce qui fait que rien de tel ne ressort dans mes œuvres. Par contre, tout au long de mon existence, je me suis considéré comme protestant, car le protestantisme est, à mon sens, l'élément de base de la civilisation allemande, et je pense que Gœthe et Nietzsche, eux aussi, sont protestants dans ce qu'ils ont d'essentiel.

En outre, je crois devoir attirer votre attention sur un personnage de mon roman de

jeunesse, Thomas Buddenbrook, chez qui cet élément protestant se manifeste de la façon la plus nette, bien qu'il s'agisse là de son aspect moral, laïcisé. J'ai moi-même été amené à parler, dans mon livre *Considérations d'un homme qui ne fait pas de politique*, des analologies étranges qui existent entre ce personnage de roman et certaines théories sociologiques établies notamment par Max Weber et tendant à mettre en lumière les rapports entre le protestantisme et la bourgeoisie capitaliste... Cette indication vous sera peut-être de quelque utilité.

Mes vœux cordiaux et mes sentiments dévoués.

THOMAS MANN.

La conception laïcisée du protestantisme chez Thomas Mann se présente dans sa lettre sous le double aspect culturel et social. Sur le plan culturel, l'esprit de la Réforme survit dans le classicisme allemand qui représente en quelque sorte le côté esthétique de la liberté chrétienne telle que Luther l'avait conçue. En tout cas, on ne peut que donner raison à Thomas Mann lorsqu'il rappelle que la pensée « laïque » d'un Gœthe n'est nullement indépendante de toute attache religieuse. En outre, si Thomas Mann considère le protestantisme comme « l'élément de base de la civilisation allemande », il rappelle par là que l'action de Luther est avant tout une protestation contre Rome, contre le pouvoir unificateur, simplificateur de la civilisation latine aussi bien que de l'Eglise Catholique. Dans cette optique, Nietzsche est Allemand protestant, protestataire réfractaire à l'influence romaine au même titre que Luther en 1517, Fichte en 1808, et Thomas Mann lui-même en 1914 (dans ses *Considérations*).

Sur le plan social, la morale protestante se manifeste, ainsi que Max Weber l'a démontré, dans le comportement de l'homo œconomicus, puritain et animateur d'un capitalisme dynamique dans l'aire anglo-saxonne, luthérien et imbu d'esprit petit-bourgeois et artisanal dans l'aire germanique, piétiste et capitaliste sous le signe de la stabilité plutôt que du risque dans cette aire intermédiaire, mi-continentale mi-maritime, des villes hanséatiques d'où la famille de Thomas Mann est issue.

La dernière lettre qui m'est parvenue avant la guerre de 1939-45 évoque non plus des problèmes littéraires et sociologiques mais des questions d'une brûlante actualité. La voici :

Arosa, le 14 Janvier 1938.

CHER MONSIEUR SAGAVE,

Grand merci de vos lignes aimables. C'est pour moi une joie que d'avoir des nouvelles d'un homme dont j'apprécie tant la sympathie, la compréhension, la lucidité à l'égard de ce que j'entreprends.

Le succès moral dont ma brochure *Avertissement à l'Europe* jouit en France, m'apporte une grande satisfaction, encore que je n'admire pas excessivement cet opuscule, assemblé par l'éditeur ou le traducteur et non par moi-même. Seule ma correspondance avec Bonn est reproduite de façon complète. Les autres textes sont des fragments extraits d'articles plus longs, car il fallait que cette brochure ne fut point trop volumineuse. L'article intitulé *Avertissement* a pour titre, en allemand, *Achtung Europa* (Europe, prends garde) et a été publié par un grand nombre de journaux. Seule la reproduction de la *Basler Nationalzeitung* est correcte et complète...

Avec mes sentiments amicalement dévoués.

THOMAS MANN.

Depuis de longues années déjà, Thomas Mann était entré résolument dans la sphère des problèmes politiques et sociaux. Loin d'être diminué par des préoccupations qui cessent d'être exclusivement littéraires, son rôle d'écrivain a ainsi pris un relief très particulier. A la veille de la deuxième guerre mondiale, ses avertissements s'adressent non plus aux seuls Allemands, mais à un auditoire plus vaste, à l'opinion internationale. Le sens de ses messages demeure toujours le même : le libéralisme bourgeois doit s'incorporer une forte dose d'équité sociale, sous peine de voir sa forme de gouvernement glisser vers les systèmes totalitaires. Ses exhortations, ses

adjurations vont aux démocraties occidentales enclines à traiter avec l'hitlérisme. Les événements lui donnèrent raison.

Ce n'est qu'après les longues années de guerre que cette correspondance a pu reprendre. Pour le Jour de l'An 1946, j'exprimai ma reconnaissance à Thomas Mann d'avoir fait entendre à la radio alliée sa voix encourageante pendant les années sombres. A mes vœux, j'ajoutai deux questions, l'une au sujet de sa fameuse lettre ouverte à l'écrivain Walter von Molo où Thomas Mann exposait que, pour des raisons de simple décence morale, il se trouvait empêché de donner suite dans l'immédiat aux invitations trop pressantes de se réinstaller dans une Allemagne soudainement repentie, l'autre question ayant trait aux possibilités de survie d'un humanisme bourgeois et d'une culture individualiste fortement ébranlés après deux guerres mondiales. A ma lettre était joint un dessin satirique de mon ami Viveil, le peintre parisien, intitulé « Les Voyous Apocalyptiques ».

Thomas Mann me répondit ceci :

Pacific Palisades, Californie, le 18 Janvier 1946.

Mon Cher Professeur,

Ce fut pour moi un grand plaisir de recevoir votre lettre et l'amusant dessin inspiré par une tournure de phrase tirée de mes appels au combat. Mes remerciements à vous et mes félicitations à l'artiste.

Mes 55 allocutions radiophoniques ont à présent été éditées en volume. A ma grande surprise elles ne font pas un effet de monotonie bien que, toutes, elles expriment imperturbablement la même chose.

Quant à ma lettre ouverte destinée à l'Allemagne, je ne l'aurais pas adressée à Monsieur von Molo si j'avais su qu'il avait dédicacé obséquieusement certains de ses livres au Commissaire du Reich Alfred Rosenberg, comme témoignage de son « respect », et de son

« admiration ». Parmi tous ceux qui ont vécu en Allemagne, personne, je pense, n'a pu éviter de commettre quelques *bassesses* (1). Mais celle-là est un peu trop forte pour mon goût.

Quant à la fin de la période bourgeoise de notre civilisation, elle se place à mon sens non pas en 1933 mais plutôt en 1914. La secousse que nous avons alors ressentie était provoquée par le déclenchement d'une guerre qui, à nos yeux, marquait sur plan historique la fin d'un monde et l'avènement d'un monde entièrement nouveau. Depuis lors, tout n'est que mouvement, ébranlement, bouleversement ; il en sera encore ainsi pendant longtemps.

Comment définir en un ou deux mots l'univers nouveau qui sortira des luttes et des spasmes de cette crise de transformation que nous traversons ? C'est là une tâche à laquelle je ne me sens guère appelé, moi qui suis le descendant d'un individualisme bourgeois, moi qui par nature ai tendance (lorsque je ne me laisse pas redresser par la raison) à confondre civilisation bourgeoise et civilisation tout court, et à considérer comme barbarie ce qui viendra après. Toutefois, la sympathie qui me lie à la vie en perpétuelle évolution, cette sympathie m'enseigne que l'antithèse de la « civilisation » telle que nous l'avons connue, ne se nomme point barbarie mais *communauté*. A ce propos, je pense avant tout à l'art et aux lettres. L'univers qui succèdera à l'univers bourgeois saura, lui, délivrer l'art de son isolement solennel, *cet isolement qui frappe la culture parce qu'elle s'est émancipée du culte*, parce qu'elle s'est élevée au rang d'une simili-religion.

L'art et les lettres seront délivrées de leur tête-à-tête avec cette élite cultivée dénommée « le public », une espèce qui a presque disparu, si bien que l'art se trouvera bientôt tout seul, seul pour mourir, à moins qu'il ne sache découvrir la voie qui le conduira vers le peuple, ou disons mieux et sans faux romantisme, la voie qui le conduira vers les masses.

Je crois que l'ambiance artistique et littéraire changera du tout au tout, elle sera mar-

(1) En français dans le texte.

quée par beaucoup plus de sérénité, par beaucoup plus de *modestie* également. L'art se détachera de ses mélancoliques ambitions et connaîtra une pureté, voire une simplicité nouvelles. L'avenir verra dans l'art, et l'art se retrouvera lui-même à l'avenir une force auxiliaire au service d'une communauté humaine qui possèdera des biens plus vastes que notre « culture de l'esprit » ; ce sera une communauté qui n'aura pas besoin de cueillir les fruits d'une civilisation mais qui incarnera elle-même *la* civilisation.

Voilà ce que j'appellerai une prophétie ! C'est vous qui l'avez provoquée par vos questions, et je crains n'en avoir pas assez dit en parlant trop. A vous de vous en contenter. Votre tout dévoué

THOMAS MANN.

La lettre que l'on vient de lire révèle les préoccupations d'un écrivain hanté par la crainte que toute création littéraire ou artistique selon les normes de l'individualisme bourgeois puisse s'avérer impossible à une époque crépusculaire comme la nôtre. L'art, afin d'échapper à l'isolement et à la stérilité, doit trouver un cadre nouveau, doit s'insérer dans certaines normes sociales et spirituelles analogues aux normes sociales et spirituelles où s'insérait jadis l'art hellénique ou l'art médiéval.

Il m'apparut alors utile de tenter, dans cet ordre d'idées, une interprétation des romans de Thomas Mann sous l'angle idéologique, en tenant compte de ce que Thomas Mann a toujours tendance à expliquer la réalité sociale par des données métaphysiques ; dans ses romans, la vie collective n'est qu'un assemblage, et la cohésion qui fait de cet assemblage une société, semble due à l'importance ou à la survivance du lien religieux. De telles remarques m'ont parues particulièrement valables pour *Les Buddenbrook,* chronique familiale qui est le premier et le plus lu des romans de Thomas Mann Reprenant des projets anciens, j'écrivis une série d'articles intitulés *Activité économique et conscience bourgeoise dans les « Buddenbrook » de Thomas Mann.* Le romancier me remercia en ces termes :

Pacific Palisades, Californie, le 10 Février 1952.

CHER PROFESSEUR SAGAVE,

Vous m'avez causé une véritable joie en m'envoyant votre belle étude *Activité économique et conscience bourgeoise dans les Buddenbrook*. Votre essai semble venu à point nommé afin de commémorer le cinquantenaire de ce roman qui a connu une carrière si étonnante à travers le monde entier. Une fois de plus, je me suis senti ému et incité à méditer sur mon passé en lisant une étude si approfondie, rédigée dans une langue étrangère, sur l'œuvre du jeune homme solitaire et mélancolique que j'étais à l'époque où je composais ce livre.

Je vous renouvelle mes remerciments et vous prie d'agréer mes sentiments très dévoués.

THOMAS MANN.

Encouragé par ces lignes, je résolus d'étendre mon enquête aux deux autres romans sociaux de Thomas Mann, la *Montagne magique* et le *Docteur Faustus*. Thomas Mann, informé de cette intention, me répondit en comparant, avec humour, ses trois grands romans aux trois grands opéras de Karl Maria von Weber. En outre, je lui avais écrit combien j'avais été frappé par la similitude qui existe entre certaines critiques du libéralisme bourgeois dans la *Montagne magique* et les écrits du constitutionnaliste Carl Schmitt, spécialisé dans l'analyse des systèmes étatiques dictatoriaux; les idées de ce théoricien de l'Etat sont en effet, sur le plan politique et juridique, le pendant d'idées exposées dans la seconde partie de la *Montagne magique*. Enfin j'avais remarqué des ressemblances entre les idées exprimées par Naphta, porte-parole de la dictature du prolétariat dans la *Montagne magique*, et les écrits du célèbre philosophe marxiste hongrois Georges Lukacs que Thomas Mann a personnellement connu. La réponse de Thomas Mann à ce sujet allait plus loin que ma question, puisqu'elle passait du problème de la similitude idéologique au problème (que je m'étais gardé d'évoquer) de la similitude « physique » entre Lukacs et le personnage du roman.

Pacific Palisades, Californie, le 18 Février 1952.

Mon Cher Professeur,

Vous aurez reçu entretemps mes remerciements pour votre article. J'apprends à ma plus grande joie que cet essai ne constitue que le fragment d'un ensemble plus important dont la publication est prévue pour l'an prochain et où il ne sera pas seulement question des bons vieux *Buddenbrook !*

Toujours les *Buddenbrook*, sans plus ; « toujours le *Freischütz*, sans plus, je n'aime pas beaucoup cela. Après tout, dans *Obéron* et dans *Euryanthe*, il y a une musique bien supérieure ».

Quant à vos deux questions je dois y répondre par la négative. Ni au cours des années vingt, ni avant ni après, je n'ai lu des écrits politiques de Lukacs dont je ne connais que les travaux de critique littéraire. J'ignorais, et j'ignore toujours son ouvrage *Histoire et conscience de classe*. Pour ce qui est de Carl Schmitt, je ne le connais que par ouï-dire.

Cependant, je trouve que vos questions ne sont pas du tout si « maladroites » que vous le dites. Probablement, ou pourrait penser que j'ai étudié ces problèmes à l'époque de la *Montagne magique*. Certaines choses évoquées dans ce roman, telles la franc-maçonnerie ou la pédagogie des Jésuites, ont effectivement été l'objet de mes recherches. Mais la plupart de ces choses sont de mon invention. Il est vrai qu'à l'époque ces choses-là étaient dans l'air, et déjà dans mes *Considérations d'un homme qui ne fait pas de politique*, j'avais labouré ce champ à titre préparatoire.

Je vous prie instamment de ne pas établir de rapport entre Lukacs et la *Montagne magique* ainsi que le personnage de Naphta. Lukacs s'est toujours exprimé avec beaucoup de considération au sujet de ce roman, et il n'aura probablement jamais eu l'idée que l'on puisse voir en lui le modèle de mon Naphta. Je ne

voudrais vraiment pas que l'on puisse lui suggérer cette idée. Personnage et réalité sont aussi différents que possible, et, sans parler des origines et de la biographie, la combinaison du communisme et du jésuitisme que j'ai créée dans ce livre, et qui intellectuellement n'est peut-être pas si mauvaise, n'a rien à voir avec le vrai Lukacs.

Votre tout dévoué

THOMAS MANN.

L'insistance avec laquelle Thomas Mann me pria de laisser Georges Lukacs en dehors du débat piqua ma curiosité et me fit faire quelques recherches supplémentaires dans cette direction. Si finalement il m'apparut nécessaire d'insister sur les similitudes entre Lukacs et Naphta, le physique, l'art de la discussion, peut-être aussi une certaine tendance au déviationnisme, j'ai également souligné qu'une identification pure et simple de l'homme réel avec la figure littéraire n'est pas possible et n'a pu entrer dans les intentions du romancier. Thomas Mann a parfois déclaré qu'il « creuse un modèle » donné, qu'il se sert du modèle pour exposer un problème donné qui est « peut-être entièrement étranger à ce modèle ». La restriction contenue dans ce « peut-être » autorise dans une certaine mesure un rapprochement entre l'homme Lukcas et le personnage Naphta. Il n'est pas douteux en tout cas, que la curiosité du romancier pour le mouvement communiste européen aux environs de 1920 a été singulièrement stimulée par son contact personnel avec ce représentant éminent de la pensée marxiste.

Quelque temps après cet échange le lettres, mon ouvrage parut en librairie sous le titre *Réalité sociale et idéologique religieuse dans les romans de Thomas Mann*. J'en fis hommage à Thomas Mann qui, une fois de plus, venait d'être l'objet d'attaques mesquines menées par certains critiques littéraires allemands se prétendant guidés par une spiritualité profonde. Thomas Mann me remercia en ces termes :

Kilchberg (Lac de Zurich), le 25 Mai 1954.

Mon Cher Professeur,

J'ai bien reçu votre grande étude *Réalité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann*, et je l'ai lue avec une atten-

tion profonde, ce qui n'est pas du tout aussi naturel que l'on devrait le penser. Je dois dire qu'en général je suis quelque peu sursaturé de lectures sur « moi-même », et je suis assez las de toutes ces thèses de doctorat en langues anglaise ou allemande, ces vivisections plus ou moins intelligentes que je ne fais que feuilleter, afin de pouvoir exprimer mes remerciements de façon décente ; j'éprouve d'ailleurs en ces occasions une sorte d'appréhension : je crains que mes écrits ne soient, de mon vivant déjà, intégralement exploités par la critique, si bien que pour la postérité, il ne restera plus rien à faire, et qu'à ma mort, ma gloire sera consommée et s'endormira à tout jamais en même temps que moi, ce qui prouverait alors que j'étais un écrivain par trop conforme, par trop enchaîné à mon époque.

Mais en même temps, je me sens soulagé et consolé en me rappelant à quel point mon « cas » est discuté ; ils sont bien nombreux, ceux qui ne veulent rien savoir de moi et qui du reste ne savent vraiment rien de moi, ceux qui se contentent de m'injurier stupidement, ceux qui me refusent tout don littéraire, toute profondeur, tout sens de la « transcendance », ceux qui m'accusent d'être un esprit à qui manque le centre de gravité, d'être un vaniteux qui se plaît dans l'ambiguïté, d'être un virtuose dépourvu de sensibilité, ceux qui me mettent au rebut car, à ce qu'il paraît, nous serions à l'aube d'une époque de religiosité nouvelle à laquelle je n'entends rien.

Vraiment, en présence de pareils raisonnements, il y a tout de même bien des choses à rectifier et à tirer au clair, ce qui prouve à mes yeux qu'on ne me « liquide » pas aussi vite que l'on voudrait. Si j'ai lu votre livre avec tant de joie — quel travail admirable, indépendamment de son sujet et de toute considération personnelle — c'est que vous y parlez d'une idéologie religieuse qui forme le fondement de toute mon œuvre, de toute mon existence, une notion par laquelle votre pensée est « fixée » et guidée, en dépit de votre libre jeu intellectuel, en dépit de tous les divertissements dialectiques que vous vous offrez.

Rarement, j'ai ressenti de façon aussi intense qu'à la lecture de votre livre, que nous

vivons et agissons en fonction d'un soubassement existentiel qui échappe en général à la conscience et au contrôle de soi, mais qui imprègne, détermine et annonce tout ce que nous entreprenons.

« Il faut être un tel pour faire telle chose », c'est Gœthe qui l'a dit, il a tout dit, il a tout su mieux que quiconque ; mais on pourrait ajouter ceci à sa maxime : c'est de l'intensité de « L'être », disons plutôt de « L'être-ainsi » que résulte l'intensité du « faire », de la production et c'est encore à cette intensité existentielle que se mesure la puissance de la sympathie et de l'antipathie qui toutes deux me sont échues très largement. Du reste, n'est-il pas vrai que, en dépit de tout contrôle de soi par l'intellect, nous agissons *en toute ingénuité,* à partir de notre être-ainsi, à partir de nos données « religieuses » ! Et enfin, agir ingénument, n'est-ce pas agir en poète ?

Acceptez ma gratitude pour avoir observé ma vie et mes actes avec tant d'intelligence, avec tant de finesse ; dans votre entreprise vous étiez, vous aussi naturellement, « fixé » par votre être-ainsi d'homme de science dont l'intérêt prépondérant est dirigé vers la sociologie, la morale, la philosophie.

Quant au point de vue esthétique, artistique, quant au coup d'œil sur ce qui me paraît parfois *beau* dans des compositions telles que *Joseph, Faustus, L'Elu,* j'ai à la lecture regretté un peu qu'il soit absent de votre livre qui contient une si grande richesse intellectuelle ; toutefois puis-je vraiment parler de « regrets » en présence de la joie que j'éprouve devant tant de vérité, mise en lumière grâce à votre travail de critique.

Votre tout dévoué

THOMAS MANN.

Cette lettre termine la correspondance que l'on vient de lire. Un an plus tard, nous apprîmes la mort de celui qui, selon la belle expression de François Mauriac, « a maintenu durant la traversée du tunnel hitlérien la gloire intacte du génie allemand ».

PIERRE-PAUL SAGAVE.

PIERRE MINET

CONTRIBUTION AU PORTRAIT D'UN POÈTE*

Un grand poète nous est né. Onze ans après sa mort, ce qui va dans l'ordre des choses et constitue même, à tout prendre et si j'ose dire, un record de la postérité.

Un poète dans le vieux style, et qui présente de sérieuses garanties, Non pas un faiseur de mots, un papillon de la plume, un aède du monde à l'envers. Mais réellement une tête, une pensée, un cœur.

Un garçon qui, d'emblée, s'était haussé à des altitudes redoutables, où demeurer requiert une endurance, un sang-froid, une foi rarissimes. Pas d'autre alternative que le sommet ou le gouffre. Au vrai, il se retrouvait plus souvent en bas qu'en haut. Ici ou là, les choses offraient d'ailleurs une similitude, conservaient pour lui un air de parenté déconcertants. Il en arrivait à confondre le ciel et l'enfer, le désespoir et l'espérance, et c'est à s'y reconnaître qu'il a passé le plus clair de sa vie et tari ses dernières forces.

Je l'ai connu à la fleur de l'âge. Beau, très beau, étonnamment *autre,* incomparable déjà et déjà déclinant. Au reste gai, mais seulement au départ. L'arrivée donnait sur une lourde rêverie, un labyrinthe d'images angoissantes et impératives. Gilbert parvenait en ce temps à les contenir. Dompteur parmi ses fauves, sa jeune autorité en venait encore à bout. Plus tard, elles l'ont à leur gré lacéré, et lui s'en est arrangé jusqu'à concubiner avec elles.

Un poète. C'est dire — ou plus exactement c'était dire — un maniaque de la rédemption, un officiant, une prière, et, pour reprendre le jugement du monde, un inadapté inadaptable. Mais pour de bon. Il ne s'agissait

(*) Ces pages sont écrites en avant-propos à *Testament*, par Roger-Gilbert Lecomte, préfacé par A Adamov (Gallimard, éditeur).

pas pour lui d'une inquiétude saisonnière, d'un orage du regard. Si la poésie est une maladie qui s'attrape, il était très malade, et malade incurable. Fervent de Rimbaud, mais pas du tout son frère. Tourné non point vers l'absurdité d'ici-bas pour la flageller, mais vers la mort pour tenter de la forcer et d'y voir outre. Un lutteur, lutteur lunaire, prospecteur diaphane, que sa vision rendait néanmoins invincible.

Car il faut nier que finalement il ait été vaincu. L'histoire le rangera avec juste raison parmi les pionniers du délire, sur qui pèse la malédiction de l'ordre. Elle devra le montrer minutieusement appliqué à son propre écrasement, familiarisé avec la déchéance. Drogué phénoménalement, rivé à ce besoin monstrueux qui l'apparentait à la bête. Mais en précisant qu'au delà de cette géhenne ou peut-être en son sein, il accédait au rayonnant mystère de la connaissance.

Sur ses dernières années, je possède de terribles détails. Terribles pour nous tous, qui tenons à une vie bien peignée, représentative de nos dons, artistement peinte. Mais s'apercevait-il seulement de sa chute, et qu'il puait l'abîme ? Il s'en était au moins aperçu car, dans les débuts, alors que la littérature gentiment lui faisait fête, que son nom verdissait comme une feuille au printemps, que les grosses têtes avant-gardistes lui tiraient leur chapeau, il avait eu si jolie mine ! Les premiers effets du poison conféraient à ses traits une pâleur gracieuse, allongeaient encore l'exquis ovale de son visage... Devant ce miroir qui, avec la sordidité des lieux, reflétait sa face de spectre, comment à présent ne se serait-il pas fait peur ? Eh bien, non, et c'est moi qui divague ! Il la trouvait de circonstance, sa figure ! Certes, elle ne lui inspirait plus le même contentement et ne l'avantageait plus. Mais quoi, elle suivait le mouvement ! Elle se conformait à son existence, qu'il mâchonnait maintenant sans déplaisir parce que, depuis longtemps, il y avait habitué ses dents. Et, tout comme un vieux matou hâve et pelé, il procédait longuement à sa toilette, soucieux encore de l'épouvantail qu'il était devenu, et d'ailleurs, je l'atteste, aimable et doux autant que toujours.

●

Lui qui, en fait de femmes, s'était autrefois donné des airs vainqueurs, et qui peut-être les méprisait, devait pour finir recevoir de l'une d'elles aide et assistance, mais sous une forme si pure, si touchante,

que cela vaut d'être conté. A cette époque, madame veuve Firmat tenait, au fin fond du XIV^me^ arrondissement, un bistrot fréquenté par les gens du quartier, tous à mille lieux de la littérature, soucieux d'abord de trouver leur assiette, de résoudre les problèmes de l'hiver Quarante. Gilbert était souvent là. Blanc comme un linge à son habitude, béat s'il cuvait sa dose, supplicié si elle lui manquait, et très apprécié du public, sur lequel son inaltérable courtoisie, l'attrait de sa parole, sa souffrance aussi, exerçaient une manière de fascination. Parvenue à ce degré, sa passion sautait aux yeux des moins avertis qui, comme les autres, offraient parfois de lui rendre le service d'entrer chez un pharmacien, où demander innocemment un peu de laudanum. Ça ne réussissait pas toujours car le praticien connaissait la chanson, mais à eux tous ils parvenaient à le substanter tant bien que mal. Quelle joie pour lui lorsqu'ils lui fournissaient ainsi la matière de sa résurrection ! Il courait à la cuisine, et, la piqûre achevée, s'engloutissait dans la torpeur.

Je le répète, des gens simples, sans une once d'intellectualisme, mais respectueux au possible d'une aberration dont ils pressentaient obscurément qu'elle était la rançon d'une aventure spirituelle pour eux impénétrable, où le rêve et la poésie trouvaient un épanouissement sévère. Dans leur idée, Gilbert tenait rang de seigneur, et le servir leur paraissait aller de soi. D'autant plus, je le souligne, qu'il témoignait à leur égard d'une amitié chaleureuse, attentive à ne pas les déconcerter.

Un après-midi que précisément il se « rechargeait » dans la cuisine, madame Firmat s'inquiéta de ne pas le voir revenir. Elle s'y rendit, et le trouva étendu sur le carreau, inanimé, la bouche écumante, et présentant tous les signes de l'agonie. Appeler, réclamer de l'aide eût risqué, s'il en réchappait, d'attirer sur lui des sanctions légales, d'autant plus dangereuses qu'il venait de purger une peine de prison pour recel de stupéfiant. Elle le saisit donc par les épaules et parvint à l'adosser au mur, tout près du poêle allumé. Puis elle regagna son comptoir, appliquée à ne rien trahir de sa peur, vaillante, et dès lors déterminée à jouer le rôle qui devait si hautement l'honorer.

Car, lorsqu'il se fut décidé à émerger du coma, elle ne lui dit point : « Pas d'histoires comme ça chez moi ! Déguerpissez ! », mais lui ouvrit au contraire ses deux pièces, l'hébergea, le nourrit, le blanchit

gratis, sachant bien que l'achat des toxiques épuisait largement le peu d'argent reçu de son père, et d'ailleurs trop désintéressée pour prendre des garanties.

Elle avait alors soixante-sept ans et lui trente-trois. Elle en a quatre-vingt-deux aujourd'hui, car elle existe toujours, la vieille sainte ! Elle évoque Gilbert avec une gentillesse, un regret d'imagerie. Souvent elle rit, parce que ce qui s'impose d'abord à sa mémoire est cette résignation harmonieuse et joviale, cette gaîté survivante, cette philosophie profonde à laquelle il s'attachait pour soutenir l'assaut de l'infortune. De la drogue, elle parle comme d'un malheur énigmatique, d'un vice somme toute excusable puisque cet homme « si distingué, si éminent, si capable » s'y adonnait fanatiquement. Les années passées en sa compagnie ont conservé pour elle une séduction précieuse, et le paria que fuyaient ses anciens camarades brille encore en son cœur à la façon d'un astre.

Elle l'aura protégé jusqu'à son dernier jour, et si sympathiquement alors qu'au nom de la poésie militante je m'arroge le droit de lui tresser couronne. Le vingt-trois décembre 1943, Gilbert qui, depuis quelques jours, souffrait beaucoup à l'endroit de la cuisse où régulièrement il se piquait, lui dit tout à coup : — Madame Firmat, j'ai le tétanos ! — Vous rêvez ! — « Vous ne me croyez pas ? Je suis plus malade que vous ne le pensez. Je vais mourir, vous savez ! » Il pouvait à coup sûr formuler cette affirmation : bien avant d'entreprendre à Reims ses études de médecine, il avait, à quinze ans, prédit la nature de sa mort, et composé à cette occasion le poème proprement génial qu'on lira ci-dessous, intitulé par lui : *Tétanos mystique*. — Pensez-vous ! s'exclama sa bienfaitrice. — Si, si ! Tenez, ça vous tient là, dans les mâchoires !... Surtout, lui recommanda-t-il, qu'on ne m'envoie pas à l'hôpital, ou j'y crèverai comme un chien ! » Il prévoyait cette torture seconde : la suppression de la drogue par les médecins, son pauvre corps livré à l'épouvante du désir, de la faim hurlante et dédaignée.

— On n'avait qu'à le mettre à la clinique ! Son père aurait payé ! Au lieu de ça, deux jours plus tard, ses copains l'ont conduit à Broussais... Quand je suis revenue du marché, la concierge m'a dit qu'ils l'avaient emporté. Comme c'était fête, j'ai fermé le café, et je suis allé le voir. Il n'en revenait pas ! Comme il était heureux ! Et puis, je lui apportais de la machine, du laudanum ! C'était tout, pour lui ! Il a répété qu'il allait mourir : — Demain, vous reviendrez... Avec une

feuille de papier timbré, et je vous ferai un testament ! — Mais votre père, qu'est-ce qu'il dira ? — Je m'en fous ! Je serai mort ! — Mais puisqu'il vous l'avait fait faire (1) — C'est le dernier qui compte ! » Je suis restée tout le temps de la visite. Quand je suis partie, il m'a rappelée : — Tenez ! Prenez cette bouteille ! Ce sera pour votre chat ! » En fait de drogue, on lui donnait du lait. Vous pensez !... Dans le couloir, j'ai écouté à la porte. Il hurlait ! Il s'était retenu devant moi, vous comprenez ! ».

Elle revint le lendemain, nantie du laudanum et du papier, qu'en présence de quelques amis accourus elle n'osa pas tirer de son sac. Le jour suivant, une infirmière lui interdit l'entrée de la chambre fermée à clef. Les hurlements de Gilbert avaient redoublé. Et le trente et un décembre, à l'heure du passage des médecins dans le service, on s'aperçut qu'il était mort.

Madame Firmat fut priée de reconnaître le corps, formalité indispensable à la mise en bière, et dut, l'hôpital ne le fournissant pas, donner un drap pour l'ensevelir.

●

Je pourrais ajouter d'autres détails, tout aussi noirs, mais cela me paraît suffire. Et d'ailleurs, de ces ténèbres où il a sombré, Gilbert ne va-t-il pas maintenant surgir ? Ces pages fulgurantes, ce livre-événement ne légitiment-ils pas son calvaire ? Que dis-je ? Ils lui confèrent son sens vrai, ils le définissent. C'est de l'or, qu'ils charrient... A celui qui, pour notre enrichissement, l'est allé découvrir dans les terres maudites, comment n'exprimerions-nous pas au moins notre gratitude ?

PIERRE MINET.

(1) Quelques mois auparavant, dans une intention que je m'abstiendrai de juger, le père de Roger-Gilbert Lecomte avait obtenu de lui qu'il testât en sa faveur. La succession de Madame Lecomte, morte depuis plusieurs années, attendait toujours d'être réglée.

TETANOS MYSTIQUE

I

(Nuit vivante d'Alexandrie)

Irréelle dans sa blancheur d'âme tarie
Par de trop lourds parfums — sel d'une mer lustrale —
Voici la maladive nuit, la nuit trop pâle.

Voici la nuit où luit jadis Alexandrie !
L'esprit divague, usé par tant de fleurs bizarres,
Par tant d'étrangetés, d'excès de savoirs rares.

C'est l'astrale splendeur de nuit sur l'eau marine
Où clairement se mire une lune falotte.

A l'horizon d'opale une étoile sanglote,
Trou dans le ciel, d'où l'infini vers l'eau s'incline.

II

(Panthéisme)

Las ! depuis des temps et des temps
Dont s'exaspère la longueur
Et la nostalgie en mon cœur,
Sans un autre désir, j'attends.

J'attends les immortels instants,
Où, délivré de ma rancœur,
Je serai, centre du grand chœur,
La Donade vers qui je tends...

Il est dit que le pélerin
Des chemins de nuit et d'airain,
A l'heure où son âme comprend

Les métempsycoses que lui
Impose l'infini, se rend
Au point d'où l'Unité a lui !

III

(Nicolaïsme)

Va, Banni ! — le corps s'hallucine
Aux nuits des sens. Surtout, médite
Sur tout le néant qu'on habite,
— Seule vaut l'âme cristalline.

Mais pour tuer les sens j'incline
Vers une foi nicolaïte
Hérétique et sept fois maudite.
(On se damne quand on raffine !)

Au lieu d'ascétisme stérile
Je crois que le corps s'annihile
Aussi bien aux poisons des vices,

Mon âme je me réfugie,
Pour te délivrer des supplices,
Dans la plus homicide orgie !

IV

(Manichéisme)

Monstrueux prophète Manès,
Pour aimer ses rites et ses
Conscientes malignités,
Hélas ! : Mane, Thecel, Pharès,

Je me meurs de ton népanthès
Ah, croire en tes dualités !
Quel ragoût de perversité,
Au goût de soufre et d'aloès.

Je me voue à Satan. Pourtant
Satan qui va toujours luttant,
Quand seront consommés les temps,

Croulera, vaincu, par le fer.
Qu'importe, morbide, j'attends
D'aller ululer en enfer !

V

(Nuit morte d'Alexandrie)

Ame d'Alexandrie, — Oh, ton âme nocturne
Subtile et raffinée et lasse et taciturne,
— Tu n'es plus maintenant, sur un désert, que vide.

L'eau reflète une absence, à jamais dans sa moire,
La folie, en chaos, souffle, blasphématoire,
Où ton art paroxysme a vibré : mort livide,

Qui gît, hallucinant, dans la ténèbre verte.
Où chantaient les parfums, râle un goût de poussière;

Et l'astre vacillant dont blémit la lumière,
Sur ce néant qui baille est une porte ouverte !

ROGER-GILBERT LÉCOMTE.

ZEAMI

SHUNKWAN*

Zéami (et non Séami), de son vrai nom Yûsaki Saburo Motokyo (1363-1443) a été le plus parfait poète-acteur-musicien-danseur de l'art du nô. A l'âge de onze ans, il arriva avec son père, le grand auteur de nô Kwan'ami, à la cour du shôgoun Yoshimitsu, protecteur des arts. Il bénéficia de la faveur du prince jusqu'à la mort de celui-ci, puis fut opprimé par le nouveau shôgoun et envoyé en exil dans l'île de Sado où il composa quelques-uns de ses plus beaux nô (dont peut-être Shunkwan*) et de précieux traités sur son art. Rappelé à la capitale, il ne parut plus en scène et mourut en transmettant son enseignement secret à son gendre Zenchiku, son fils Motomasa, artiste plein de promesse et auteur probable de l'admirable* Sumidagawa, *étant mort prématurément.*

Le nô, qui tient davantage du poème dramatique que de la pièce de théâtre, selon les conceptions occidentales, brille avant tout par l'achèvement de sa forme et l'extrême concision de sa langue riche en allitérations, assonances, « mots-pivots » et onomatopées qui en rendent une traduction savoureuse pratiquement impossible. Les personnages traditionnels — ce théâtre recourt à un système d'emplois : shité *ou héros,* waki, *tsuré, etc. — utilisent fréquemment le mode épique, parlant d'eux-mêmes à la troisième personne, ce qui est d'autant moins choquant dans l'original que le verbe japonais est toujours à la forme impersonnelle. Le chœur, contrairement au chœur grec, n'est pas une individualité ou une collectivité, mais n'a qu'un rôle de soutien, se substituant le plus souvent au héros à seule fin de le décharger de la parole aux moments de ses danses ou de ses pantomimes. Le texte, qui comporte nombre de citations de poèmes anciens ou chinois, recourt parfois aux redoublements. Toujours psalmodié avec une extrême lenteur, il suffit malgré sa brièveté, à remplir un spectacle de plus d'une demi-heure. Un orchestre de deux tambourins, un tambour et une flûte, installés sur la scène, accompagne tout le jeu et contribue à créer un état de tension extrême.*

La traduction littéraire de Shunkwan, *que nous avons établie en commun selon la meilleure édition japonaise annotée, fait partie d'une recueil de* Dix nô, *à paraître prochainement, assortis d'adaptations de Paul Arnold pour la scène occidentale.*

P. A.

(*) Prononcer Shounkane. Shunkwan était grand-prêtre (sôzu) de Hosshôji, temple de la capitale, exilé à l'Ile des Démons pour haute trahison.

Nous adoptons pour les termes et noms japonais la transcription usuelle (romajikai) dans laquelle « *u* » répond à notre « *ou* », « *e* » à notre *é*, *sh* à notre *ch*, *w* à un phonème intermédiaire entre *v* et *oua*, *ch* à un phonème intermédiaire entre *tch* et *ts*. Prononcer *y* comme dans l'anglais *yes* ; *ai* comme *aï*. Après *k*, le *w* ne s'entend pas.

(*La scène est sur un bateau*).

WAKI

Je suis au service du shôkokou (1).
Or, il n'y a guère

(*Lisant une proclamation :*)

« A l'occasion des prières pour la gésine de l'impératrice, une amnistie spéciale est promulguée. En conséquence, il est aux exilés dans maint pays accordé le pardon. Entre autres, parmi les exilés de Kikaigashima, l'Ile des Démons, à Naritsune, gouverneur de Tamba, et au préfet Yasuyori ».

Ayant charge de porter à ces deux leur pardon,
je me hâte à présent vers Kikaigashima.

(*La scène est dans l'île*).

LES DEUX TSURE (Naritsune et Yasuyori)

Puisque voici l'île aux vapeurs de soufre, celle qui célèbre nos dieux —
puisque voici l'île aux vapeurs de soufre, celle qui célèbre nos dieux,
nos vœux des trois montagnes (2) seront exaucés.

(*Ils avancent à nouveau*).

Nous voici au large de Satsuma en Kyûshû, parmi les exilés de Kikaigashima.

(1) Shôkoku, à peu près « grand ministre ».
(2) Les trois collines de Kumano sur lesquelles sont érigés des des temples célèbres en l'honneur des mêmes divinités.

TSURE (Naritsune)

Moi, Naritsune, gouverneur de Tamba —

TSURE (Yasuyori)

Moi, le préfet Yasuyori des Hei, à présent bonze —

LES DEUX TSURE

— nous sommes tous deux dans l'extrême dénuement.
Aux temps où nous vivions à la Ville Impériale,
nous avons promis trente-trois pèlerinages
aux sanctuaires de Kumano.
Nous n'en avions même pas accompli la moitié,
lorsqu'on nous exila au loin.
Plus d'un vœu devient inutile désormais.
Du moins à défaut avons-nous dans cette île évoqué les trois temples
et même les reposoirs, les quatre-vingt-dix-neuf,
de la route impériale.

TSURE (Naritsune)

A tous les dieux, sur le chemin du pèlerinage,
faisant l'offrande (3) même ici,
prenant ces sanctuaires pour les trois Kumano —
prenant ces sanctuaires pour les trois Kumano,
prenant — hamayu clairsemés sur la plage (4) —
les haillons sans doublure de notre robe de lin
comme blanche robe de sacrifice,

---

(3) Offrande « nusa » faite de papier blanc et de branches d'arbre.

(4) Petites fleurs blanches des grèves japonaises. Allusion par opposition à un ancien poème du recueil *Manio-shyû* :

Sur la plage de Kumano
fleurissent en cent couches (superposées)
les fleurs de hamayu.

saisissant des grains de sable en place de riz d'offrande,
et, pour nous purifier, la blanche fleur des grèves,
nous portons vers les dieux nos pas —
nous portons vers les dieux nos pas.

Shunkwan, le shité (héros), paraît à quelque distance, songeur :

SHITE (Shunkwan)

Sans attendre l'autre vie,
devenu la vigie de l'Ile des Démons —

CHŒUR (parlant pour Shunkwan)

Oh, le dénuement de mon état :
— me voici sur le chemin ténébreux,
me voici m'engageant sur le chemin ténébreux.

SHITE (Shunkwan)

Pour moi, la Lune dort, même de jour, dans le monde enchanté,
et le Soleil repose, la nuit,
sur un arbre encore sans feuille
épuisée par son chant, la cigale d'hiver
embrassant un arbre mort
ne tourne même plus la tête.
Shunkwan, la comparant à sa misère, oh, il la comprend.

TSURE (Yasuyori)

Voici Shunkwan, n'est-ce pas ? Dans quel but êtes-vous venu jusqu'ici ?

SHITE (Shunkwan)

Déjà vous m'avez remarqué. Je suis venu pour aller au devant de vous, apportant du saké (5).

(5) Boisson fermentée, sorte de vin.

TSURE (Yasuyori)

Quoi : vous parlez de saké ? Du saké , pourrait-il y en avoir dans cette île ?
Mais si l'on s'approche afin de voir —
Ha ! c'est de l'eau.

SHITE (Shunkwan)

Ceci, dussiez-vous parler de la sorte,
ceci que nous appelons saké
est par sa nature une eau de salvation,
et dès lors, ceci, n'est-ce pas le saké même ?

LES DEUX TSURE

En vérité, en vérité, il en est ainsi.
Nous voici à la neuvième lune —

SHITE

— le jour des Chrysanthèmes —

LES DEUX TSURE

— sur la sente escarpée —

SHITE

— côtoyant l'eau du val —

LES DEUX TSURE

Si Hôso a vécu sept cents ans,
il a pu puiser le cœur de l'eau
dans la vallée perdue (6).

CHŒUR (parlant pour Shunkwan)

Même buvant l'eau qu'on a réellement entendu appeler un baume —

(6) Allusion à une légende chinoise. Hôso, jusqu'à l'âge de cent ans, a gardé le teint frais en ingérant des chrysanthèmes.

l'eau qu'on a réellement entendu appeler un baume,

le secret de ce mot, on ne le saisit pas.
Mais, le temps que la rosée humecte
le chrysanthème de la montagne et s'évapore,
il me semble, à moi, avoir vécu mille ans.
Le printemps qui passe et l'été qui s'attarde,
puis la fin de l'automne, la venue de l'hiver,
la couleur des plantes est seule à nous l'apprendre.
Ah ! le passé de mes regrets !
Tout ressuscite le souvenir
et davantage encor le temps
où j'étais à la capitale :
Hosshôji (7),
c'était vraiment le printemps fleuri de l'éden (8),

tandis qu'à présent, oh, tout au contraire, c'est l'automne des fanes et des cinq décrépitudes (9).

Bu dans la coupe
façonnée dans ces fanes,
le saké n'est-il pas
l'eau de la vallée,
les larmes aussi qui coulent comme ce ruisseau ?
Nous sommes nous-mêmes la source (10).

Dès lors que l'homme y songe, toute chose est passée (11).

(*La scène est sur le bateau*).

WAKI

Le bateau rapide ayant bon vent, les matelots vont être encouragés.

(7) Temple bouddhique proche de la capitale.
(8) Kikenjô, résidence de Taishaku, divinité chargée de protéger la Loi bouddhique.
(9) Cinq signes de décrépitude apprennent aux habitants du ciel qu'ils vieillissent.
(10) Allusion à la doctrine bouddhiste selon laquelle tous les maux de l'humanité prennent leur source dans nos actes accomplis soit dans cette vie, soit au cours d'une vie antérieure.
(11) Allusion à un poème ancien qui dit :

Songer à ne plus se plaindre
de la tristesse de la vie,
voilà l'extrême pointe
de la connaissance de soi.

KYOGEN (Pilote)

Comme on a fait vite, voilà déjà l'Ile des Démons. Prenez la peine de mettre pied à terre et d'aller à la recherche des exilés.

WAKI

Parfait.

Il débarque. Aux exilés :

Eh bien, y a-t-il des exilés dans cette île ? J'ai de la capitale apporté le pardon. Hâtez-vous, venez voir !

SHITE

Ah, je vous rends grâce. Vite, Yasuyori, regardez !

TSURE (Yasuyori) s'approche

Quoi ? Quoi ?

(*Il lit :*)

« A l'occasion des prières pour la gésine de l'impératrice, une amnistie spéciale est promulguée. En conséquence, il est aux exilés dans maint pays accordé le pardon. Entre autres, parmi les exilés de Kikaigashima, à Naritsune, gouverneur de Tamba, et au préfet Yasuyori présentement bonze ; tous deux sont dès lors pardonnés. »

SHITE

Pourquoi le nom de Shunkwan, avez-vous omis de le lire ?

TSURE (Yasuyori)

Votre nom s'y trouve-t-il ? Regardez, je vous prie, la lettre de pardon.

SHITE

Le scribe aurait-il fait erreur ?

WAKI

Non, à la capitale il me fut annoncé que j'escorterais deux hommes, Yasuyori et Naritsune, et que seul Shunkwan serait laissé dans cette île.

SHITE

Quoi :

Notre crime fut le même, le lieu d'exil le même,
l'amnistie spéciale est la même, elle aussi.
Se peut-il qu'un seul échappe
aux filets du pardon
et glisse au fond de l'eau ?

En ces jours, même quand nous sommes trois, elle nous effraie et nous est en horreur, cette île escarpée.

Là, tout seul, abandonné,
peut-on vivre comme les herbes par le pêcheur délaissées,

comme sur la mer les algues sans racine ?
Oh, affliction !

Même si ma plainte est vaine,
comme les chidori (12)
je ne puis que pleurer.

CHŒUR

Au gré des circonstances on verse des larmes même sur les fleurs,

et, regrettant les séparations, par l'oiseau même on est ému.

Puisqu'on l'appelle l'Ile des Démons, les démons, certes, habitent cette île :

et c'est pourquoi
elle est l'enfer de ce bas-monde.

Quelque démon, de cette misère ne saurait-il avoir pitié ?

Bouleverser terre et ciel,
émouvoir les démons,
tel est l'effet
de l'humaine affliction.

Les oiseaux de cette île
et les bêtes gémissent ;
car ils me prennent en compassion.

(12) Oiseaux des plages japonaises, plus petits que les mouettes.

SHITE (Shunkwan)

Du moins, par excès de scrupule —

CHŒUR (*sur le mode épique*)

— le rouleau qu'il a lu tantôt il le rouvre et relisant,
relisant
il regarde, regarde
sans cesse les mêmes lignes.
Naritsune, Yasuyori,
ces deux noms seuls y sont inscrits. —
Serait-ce par chance sur la housse ? —
Enroulant à nouveau,
il regarde. Ni sôzu (13)
ni Shunkwan, nulle trace de ces mots, absents.
Est-ce un rêve ?
Si c'est un rêve,
que je m'éveille !
que je m'éveille !

Et délirant, par son aspect, Shunkwan est pitoyable à voir.

WAKI

Il serait fâcheux de perdre le temps. Naritsune, Yasuyori, faites vite, vous deux ; prenez la peine d'embarquer.

LES DEUX TSURE

Puisqu'il est vain de demeurer ainsi,
quittant ses gémissements, nous allons, nous deux, monter à bord.

SHITE (Shunkwan) (*sur le mode épique*)

Et lorsque, voulant lui aussi monter à bord,
le sôzu s'accrocha à la manche de Yasuyori —

WAKI (*sur le mode épique*)

et lorsque, avec véhémence, on signifia au sôzu
qu'on ne pouvait l'admettre à bord —

(13) Grand prêtre.

SHITE

Oh, affliction !

Puisque dans la chose publique, il est, dit-on, une part privée,

du moins, oh, par pitié !

emmenez-moi jusqu'à la terre d'en face !

WAKI

Les matelots qui ne connaissent nulle pitié, avec des rames et des perches ils vont frapper sur lui.

SHITE (Shunkwan) (*sur le mode épique*)

Cependant, regrettant la vie, il revient sur ses pas et, s'accrochant aux cordes du vaisseau qui appareille, il cherche à l'arrêter.

WAKI

Les matelots, tranchant les cordes lancent le bateau dans les eaux profondes.

SHITE (Shunkwan)

Puisque tout est en vain,
par les vagues roulé,
dès lors je joins les mains,
criant : « Hé ! le bateau ! »

WAKI (*mode épique*)

Et lorsqu'il héla le bateau et qu'on ne l'admit point —

SHITE

La force trahit Shunkwan :

CHŒUR (pour Shunkwan)

Me voici à nouveau affalé sur la grève : Matsura Sayohimé elle-même

n'a pas dû être plus affligée que moi.

— Et sans ménagement pour sa voix, il sanglote.

WAKI ET LES DEUX TSURE

C'est déchirant. — Quand nous reviendrons à la Ville, nous parlerons en votre faveur pour vous faire rentrer en grâce et rendre possible votre prochain retour. Attendez avec courage !

SHITE

Ces faibles voix me criant d'attendre
l'heure du retour,
oh, c'est un faible secours —
Et à l'ombre du pin, cessant de sangloter, il écouta.

WAKI ET LES DEUX TSURE

Nous chuchotons : Entendez-vous ? les vagues du soir... (14)
Si, en faveur de Shunkwan, tous, d'une seule voix

SHITE

— parlent pour le faire rentrer en grâce, bientôt

WAKI ET LES DEUX TSURE

— votre retour assurément se réalisera.

SHITE

Est-ce vrai ?

WAKI ET LES DEUX TSURE

Très certainement.

---

(14) Allusion au poème :

Entendez-vous ? même le vent
qui n'est que vide
a l'habitude de faire du bruit
dans les branches du pin.

Le sens en est : si l'on attend patiemment, le bruit (en japonais à la fois *rumeur* et (*bonne*) *nouvelle*) finira par se faire entendre.

SHITE

Je vous en supplie. Cela me rendra le courage.

CHŒUR

Et les voix qui disaient
« Attendez ! Attendez ! »
et les formes aussi peu à peu s'éloignèrent
vers les eaux du large, et les voix estompées
s'effacèrent
et l'ombre du bateau et l'ombre des hommes
s'évanouirent et devinrent invisibles,
traces évanouies, devinrent invisibles.

(Traduction de PAUL ARNOLD et YOSHIO FUKUI).

CHARLES LE QUINTREC

POÈMES POUR DIRE LE MONDE

AVANT LE CORPS

Je n'étais pas encor descendu sur la terre
Et déjà je souffrais comme une créature
Par mon esprit mon être et mon âme plénière
L'homme que je portais prenait charge de chair
Retrouvait un visage une voix familière
Et soumettait le monde à son premier murmure.

Ombre, je n'étais pas sorti d'entre les ombres
Et déjà je savais que je vivrais trop tard
J'arrachais au soleil les insectes du soir
Et transi, je touchais le Dieu de ma mémoire
D'un peu de boue vivante et de salive simple
Ce Dieu, je le voulais d'amour sans le savoir.

Mobile dans le grand mouvement des planètes
Issu de l'argile et des limons les plus noirs
Je passerai dans les plantes qui me pénètrent
Par le souffle et le sang d'un ciel qui se déclare
Je tirerai toutes ténèbres de ma tête
Et naîtrai parmi les peuples du purgatoire.

Je n'étais pas encor descendu sur la terre
Et déjà je souffrais de mon cœur à mes reins
Je souffrais par les plaies vives de l'univers
Et demain dans la mort de mon âme de chair
Je souffrirai toujours de ce mal millénaire
Qui m'arrache à l'humus et me livre à l'humain.

L'HOMME ECOUTE

à M. Paul Hutin-Desgrées

Je voudrais tout revoir avec les yeux d'avant
Avec l'âme que j'eus dans une autre existence
Je voudrais percevoir les cris, les résonances,
Que les êtres vivants jamais ne percevront
Et descendre dans la lumière des limons
Pour écouter le sang monter dans la semence
Chaque étoile sensible aspire à la souffrance
Et chaque homme retourne aux noces du Néant.

Je ne sais rien des eaux-mères parmi les arbres
Qui se démultiplient en cercle à l'horizon
Rien des anges, des dieux, ni des hommes en marche
Vers quelque haut sommet où le cœur les confond
Je ne sais que ma chair et tout ce qui l'embrase
Commence dans l'amour ou dans sa dérision.

Comme un homme qui n'a qu'une vie pour mourir
Je commande à des ciels qui tombent par flocons
Dès que j'aime, j'atteins l'âme sans la saisir
Sa lumière circule entière et se répand
Je voudrais tout revoir sans autres souvenirs
Que ceux des plantes, des oiseaux et des poissons.

Les temps du couvre-feu tournent sur la planète
Mais chaque jour la foi des foules me suffit
L'homme sera sauvé, dans son âme et son être,
Par un homme nouveau dont la chair est esprit
L'homme sera sauvé, puisque je l'ai promis,
Dès que ce monde à mort consommera sa perte.

LES ANGUILLES

Les anguilles sur le sable
S'envolent à volonté
Je te veux, je te regarde
O ma belle bien-aimée
Si ton cœur est innombrable
Je peux le multiplier.

Une grenouille dans l'herbe
Saute et sourit sans savoir
Qu'elle perdra ses lunettes
Pour l'amour des nénuphars
Ma bien-aimée, tu t'apprêtes
A mourir dans ma mémoire.

Je t'arrache une paupière
Je t'aime pour t'éprouver
Tes sourcils ne tiennent guère
Tu n'as ni hanches ni pieds
Mais tu t'envoles, légère,
Comme une bergeronnette.

Par le ciel je me lamente
Viennent l'averse et l'ondée
O ma belle bien-aimée
Si tu voulais exister
La lune des mi-septembre
Qui bouge dans les pommiers
Mettrait sans se retourner
Le feu des fruits sur ton ventre...

JE DIS LE MONDE

à Alain Bosquet

Je caresse la mer et j'écoute à la lune
Le peuple des dauphins qui dansent dans l'été
Je dis le monde et les Andes se dissimulent
Parmi les arbres célestes de la contrée
D'ici, les isthmes, les golfes, les pôles brûlent
Et la nuit remue sans que la terre ait bougé.

Je dis le monde avant d'avoir à le nommer
Je connais ce chemin de bois et de bocage
Les bruits de la planète et les vents d'outre-large
Je dois mourir en eux pour les mieux situer
Je sais ce qui me lie à l'âme des glaciers
Et ce que peuvent mes prunelles sous l'outrage.

Je dis le monde avec amour et je m'y cache
J'ai si souvent voulu ne jamais exister
Ne pas avoir ce poids de terre sous les pieds
Alors je dormirais dans les grandes crevasses
Où les arbres du ciel se mêlent aux névés.

J'habite ici dans un domaine de fougères
Que les poulains feuillus défoncent du sabot
Je pourrais y battre monnaie de cuivre clair
A l'effigie d'un Dieu mort à notre niveau
Mais je passe mes jours à changer de misère
Soumis à l'angélus de la rainette d'eau.

Les ténèbres du corps peuvent bien se répondre
Mon âme en mouvement leur échappe d'emblée
Les arbres du ponant s'éloignent de ce monde
La lune les transforme en autant de voiliers
Je redonne à la mer amour et gravité
Et la terre que j'aime est plus rude que ronde...

CHARLES LE QUINTREC.

L'INCONNU

Tu irais dans ces foires
où tournent les armes à feu.

Tu irais dans ces villes
où tournent les mêmes amours.

Serais-tu du trottoir,
de la poussière dévorante ?

Tu apporterais ton sang
aux lampes de ces nuits.

Tu apporterais l'or de ta vie
et le cliquetis de ton régiment.

Tes pas fatigués
traverseraient l'anonyme,

Et par les chemins de l'ignorance
tu irais à ta mauvaise mort.

HERMETISME

Le secret le plus simple
comme la mer est simple
et le vin de septembre
a la bouche brûlée.

Le secret le plus rouge
aux fenêtres trop de soleil
la lampe contre le grigri
la cloche contre les brumes.

Le secret le plus jeune
aux écoles du lendemain
doigts tachés mains percées
viendra la course des temps.

Le secret le plus vivant
aux cortèges sans oriflamme
tendant leurs mains nues,
plus de secret pour personne.

HARMONIEUSE

Pour Michou

I

La glace sous notre lit
n'empêche pas, l'hiver,
nos corps à l'ouvrage.

Nous sommes pris
dans l'air sonore
de toutes les fêtes.

Car ne peut tenir
froid ou neige
sur le cœur occupé.

J'entends dire
les deux mains
au creux des tropiques.

J'entends dire les doigts
légers au secret
des grands draps.

II

Ouvre l'armoire
la mer est là
mercure et soleil.

Ouvre l'armoire
la ville est là
cuivre et fumées.

Ils ont fait de leur ville
irrésistible
un paysage premier.

Ouvre la bouche
au vin doux
des matins bruyants.

Ouvre donc les yeux
au passage écarlate
de ces hommes

Et leur chant
fera de notre chambre
un facile pays.

III

Faire tourner les verbes
faire marcher les jours
faire avancer les quais
vers des récoltes exotiques.

Faire courir les eaux
sur les sables ensoleillés
faire se croiser les vagues
et les vents jusqu'au cri.

Faire de moi ce que je suis
où je cours et quand je parle
faire de moi l'homme debout.

Faire de toi ce miracle :
une brèche au mur
emprisonnant les bonheurs.

Harmonieuse
des précoces légendes
aux fastes de l'amour.

IL Y AURA UN TROUBLE

à René de Solier

Une fille qui saigne
serrant la terre des talons
une lune qui roule
ses cordes aux cous offerts
promettent le trouble
aux villes démantelées.

Salut, sinon
que peserait la mort sur le sable
du taureau coulant son mercure
et qu'annoncerait la brèche brune
à la tour brûlée des évêques ?

Salut, sinon
le soleil pressant les jours
de nommer leur révolution
aux remparts illuminés
le soleil viendrait-il
donner le branle aux amours ?

Il y aura un trouble
la lumière comme un coin forcera
les poings serrés du pieux laboureur
et quel amour alors fleurira
entre ses genoux écorchés.

Il y aura contre les feux des routes
une plus haute rage
et le vent naîtra du regard
étreignant la paix
des prairies malignes
des étangs et des coquelicots défaits.

Il y aura sous la colère
des orages salubres
la colère d'une source naïve.

Et la fille saignant
contre la terre de toutes parts amorcée
dispersera aux moulins du crépuscule
les chardons de ce jour.

JEAN TODRANI.

Cerisy (Juillet 1956)

ARNOLD DE KERCHOVE

SENSUALITÉ

EN GUISE D'INTRODUCTION

S'il subsiste ici-bas un coin du Paradis terrestre, c'est la sensualité qui nous en ouvre les portes. L'innocence originelle, la joie goûtée par-delà le bien et le mal, l'impression d'être des dieux accordés aux forces secrètes d'un univers réconcilié, tout ce qui composait la fière et sereine béatitude d'Adam et d'Eve avant l'exil, un instant de volupté nous le restitue. Et c'est comme le rappel d'une divinité perdue. Vraiment, nous régnons, de la seule façon incontestable : de naissance. Il n'y a plus ni lutte ni inquiétude : rien qu'une affirmation éclatante. Qu'importe que nous redevenions hommes après ; ce n'est pas une déchéance : un repos. Qui de nous supporterait cette conscience fulgurante de sa divinité, s'il n'y avait ces instants où il l'oublie, pour consentir à ne paraître plus qu'un homme ?

Divinité créatrice, car la femme qui nous permet ce retour à nos origines, nous la créons comme elle nous crée : révélation réciproque, mutuelle mise au monde de deux êtres qui ne sont qu'une ébauche d'eux-mêmes tant que la volupté ne les réunit pas.

Volupté — ce n'est là que la face humaine de la sensualité : elles sont infinies et infiniment diverses. Tout ce qui tend à naître et à devenir, à s'affirmer et à s'accroître participe à la sensualité, qu'il s'agisse de l'homme dans l'amour ou du bruit qui devient son ou du paysage qui cherche à s'incarner dans le regard. Mais s'il n'y avait l'homme et la femme, l'homme dans la femme, cette aspiration vers l'accomplissement ne connaîtrait pas l'apothéose de la conscience.

Car il y a l'âme qui donne à la sensualité sa signification dernière et cet écho désincarné qui se prolonge à l'infini. Sans l'âme, la sensualité se réduirait à une reptation d'aveugles dans un univers sans lumière ni reflets. Pas de rupture cependant : par son âme l'homme n'est que l'aboutissement d'une tendance obscure et c'est pourquoi il se sent relié à la pariade des bêtes amoureuses comme à l'accord de deux notes qui se cherchaient. L'homme et la femme foudroyés par la joie sensuelle deviennent un miroir pensant où la vie se reflète et se reconnaît, multipliée.

Une vie ne suffirait pas à décrire cette recherche universelle de l'accord qui crée : il faut se résigner à ne parler que de l'homme, puisqu'aussi bien il résume et il signifie. Au Paradis terrestre, avant le péché qui créa la rupture, l'homme était une émanation si parfaite de la création qu'il suffisait de l'observer pour comprendre le lion, l'herbe et la comète. A chaque instant du jour et pas seulement lorsqu'il s'unissait étroitement à Eve. La révolution des astres comme la maturation des fruits et la germination des semences s'accomplissaient en lui en même temps que dans les espaces célestes, les jardins et les entrailles de la terre. Par sa faute, il a perdu ce privilège d'être au diapason de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, incarnés en lui. Il a cru, dans l'aberration de son orgueil qu'il devait se distinguer, alors que sa raison d'être et son éminente dignité étaient de se confondre. Seul le plaisir amoureux le ramène aux temps immémoriaux où il régnait et lui accorde la grâce d'un instant de divinité.

Comment parler valablement de la sensualité, si l'on ne voit en elle qu'une invitation à la jouissance, alors qu'elle est un culte — le seul universel, le seul qui n'éveille en nous aucun doute ni aucune discussion, le seul qui rassemble, alors que tous les cultes divisent ? Aussi tous les autres cultes envisagent-ils ce culte avec méfiance, quand ce n'est pas avec réprobation, car il leur faut bien l'admettre, même si c'est pour le condamner. Une religion peut toujours lutter contre une autre avec des chances de succès en affirmant qu'elle incarne seule la vérité et qu'il n'y a en dehors d'elle que l'erreur, c'est-à-dire le néant. Quoi de plus facile que de vaincre en niant l'adversaire... Mais la sensualité ne se nie pas, elle s'impose. Il faut ou composer avec elle ou la maudire mais composer et maudire, c'est encore affirmer que l'adversaire existe. L'astuce des compromis et la rigueur des anathèmes proclament avec une égale éloquence le caractère religieux de cette puissance qui n'est peut-être

que la face de Dieu reflétée sur la terre — à moins qu'elle ne soit elle aussi Dieu, le Dieu antagoniste, l'ennemi qui se dressera jusqu'à la fin des temps invincible et inentamé, le rival qui nous propose la plus redoutable des tentations : celle d'un choix sans partage.

●

Que l'histoire d'Adam et d'Eve soit ou non une fable, elle n'en garde pas moins la vérité d'un mythe qui nous permet de comprendre ce qu'à peine nous parvenons à sentir, livrés à nos propres forces. Si les démons qui nous habitent n'étaient incarnés dans des mythes, nous les subirions sans les reconnaître. Vraies ou fausses les religions nous offrent la projection de nos conflits intérieurs : dans ces combats de héros et de dieux, dans leurs sacrifices et leurs triomphes nous voyons, démesurément grossie et inscrite en traits de feu, notre histoire la plus individuelle et ainsi nous parvenons à déchiffrer enfin ce qui nous paraissait illisible, tant que nous nous contentions de nous interroger.

L'arbre de la science du bien et du mal : quelle lumière jettent ces mots et comme ils définissent exactement le caractère du premier péché : accorder une signification morale à un geste aussi naturel qu'une respiration, s'interroger, là où il suffisait d'obéir à l'instinct. Dès cet instant, la sensualité humaine contint un germe empoisonné. Par sa prétention à distinguer entre le bien et le mal et à être seul à opérer cette distinction, l'homme se condamnait à la solitude en affirmant sa différence. Il rejetait cette grâce insigne que Dieu lui avait faite comme à toutes les créatures de suivre son instinct en toute innocence. Son âme qui n'avait été jusque-là que la fleur consciente et radieuse de sa chair, devenait par sa faute l'ennemie irréconciliable de son corps : il n'était plus double pour être plus riche, mais pour être à tout jamais divisé contre lui-même. A l'épanouissement de l'harmonie succédait désormais la décomposition de l'inquiétude, à cette prise de conscience qui était une affirmation, une mauvaise conscience qui était la pire des défaites, puisqu'elle le rendait à la fois incapable de goûter sa joie sans remords et d'y renoncer sans regret. Coupable ou frustré : impossible d'échapper à ce dilemme.

C'est ce qui donne à la sensualité l'accent pathétique de la révolte et du désespoir chez ceux-là mêmes qui ne s'en rendent pas compte. Chaque femme que nous convoitons réveille en nous l'espoir d'échapper à la malédiction originelle, en redevenant Adam tel qu'il fut avant d'avoir cueilli le fruit du bien et du mal.

Mais que peut chaque femme qui s'abandonne à nous, sinon donner un visage à notre servitude et la rendre plus dure encore en la partageant ? Elle peut être l'oubli : mais l'oubli est un sommeil et nous finissons toujours par nous réveiller. Nous cherchions d'ailleurs moins en elle l'illusion d'un rêve que la réalité d'une certitude. Adam ne dormait pas avant la faute : les yeux ouverts et l'esprit lucide, il regardait la nudité de sa compagne sans rougir d'être nu.

Que ne donnerions-nous pour retrouver la sérénité de ce regard ! Le trouble délicieux né de la faute ne nous en tiendra jamais lieu...

•

La sensualité pose implicitement la question de l'existence de Dieu. Elle nous oblige à l'admettre ou à la nier, elle ne nous permet pas de l'ignorer. Quelle que soit la réponse à la question, le problème de la sensualité demeure insoluble. Seule une attitude à base d'inconscience poussée jusqu'à l'abrutissement permet de le résoudre. Mais parvenu à ce degré, il semble que plus aucun problème ne se pose à l'homme. D'ailleurs, la sensualité disparaît dès qu'elle cesse de poser un problème. Réduite à l'appétit, elle se confond avec nos autres besoins élémentaires et le désir ne se distingue plus en rien de la faim, de la peur ou de l'instinct de conservation. Pas de sensualité si elle ne nous engage tout entiers dans une acceptation ou un refus de l'âme comme du corps.

Plus que n'importe quelle femme, Don Juan poursuit la certitude que Dieu n'existe pas. Car il est foncièrement honnête et se refuse aux compromis des pécheurs dévots. Il ne triche pas, lui. Il sait qu'il ne peut servir le maître qu'il s'est donné et qui se confond avec lui-même que si aucun autre maître ne le réclame. Don Juan est la réalisation suprême de l'homme sensuel. Non par la multiplicité de ses conquêtes, elles ne sont qu'un tremplin : mais parce qu'il a fait de la sensualité un culte et une manifestation de puissance.

Que me sert cette femme, si Dieu existe. Que me sert le désir, si je ne puis le pousser au-delà de ses plus lointaines frontières. Que me sert l'amour, si je dois l'asservir à des lois et lui imposer des limites. Que me sert cet acte par quoi nous bondissons au-delà de nous-mêmes pour nous rejoindre à l'infini, si je n'y trouve une divinisation qui, par elle-même, nie Dieu. Puis-je simplement désirer une femme sans aussitôt commettre le péché d'idolâtrie ? Et dépend-il de moi d'être idolâtre avec une sincérité totale ? Car il ne suffit pas de nier Dieu en paroles ni même en acte et de convier la statue du Commandeur à notre festin sacrilège, si la violence de notre cynisme dénonce cette absence de sérénité qui est une absence de certitude ?

Don Juan n'est ni si fou ni si absurde que de provoquer le néant. C'est pourquoi la négation même de Dieu laisse le problème de la sensualité sans solution. Seuls s'en tirent ceux qui ne se posent pas de questions et pour qui la jouissance est le sommeil de toutes les facultés. Mais qui songerait à confondre la sensualité avec le sommeil ? Elle ne mérite son nom que si elle est une ferveur doublée d'une inquiétude...

•

Revenons cependant au Paradis terrestre. Convions notre âme aux fêtes de notre corps, en la maintenant fermée, pour un instant, à toute autre nostalgie. Si elle ne participe pas, le plaisir devient si pauvre qu'il ressemble à une déception.

Tu ne serais pas la femme que j'aime si tu n'étais pour moi tout l'univers, la miraculeuse absence de Dieu, l'inutilité de toute musique, l'arrêt de mes efforts et de mes vaines ambitions, la mort de mes curiosités et la trêve de mes inquiétudes : *suffisante* comme Dieu. Tu ne serais pas la femme que j'aime, si un seul de mes sens restait aux aguets, pour écouter ou voir ce qui n'est pas toi, si notre plaisir partagé ne ressemblait à un désastre exaltant, si je ne souhaitais en secret que la fin du monde arrive avant la fin de ce plaisir si déchirant d'être éphémère et qui s'apprête à nous trahir, puisqu'il va bientôt nous rendre à cette vie qu'il a su un instant interrompre.

Sensualité — c'est mon âme avant tout qui t'appelle et te proclame, car c'est elle bien plus que

mon corps que tu réveilles et exaltes. Partout ailleurs, elle se plie et se soumet ; par toi, elle s'affirme. Je songe au mot profond de Colette : « Ces plaisirs que l'on nomme à la légère physiques... » Ah, s'ils l'étaient — que tout deviendrait simple !

LE REVE

La bienheureuse amoralité du rêve rouvre pour nous les portes du Paradis terrestre. Peut-être nous est-il accordé d'y revenir *réellement* et le sommeil n'est-il qu'un voyage à rebours du temps, la résurrection en nous de l'immortel Adam, transmis de père en fils depuis la naissance du monde comme une semence ignorée de ceux qui la portaient en eux.

Aussi ne sommes-nous vraiment nous-mêmes qu'en dormant : cette créature royale qui ne connaît d'autres lois ni d'autres contraintes que celles qu'elle impose, le maître incontesté de l'Eden à qui Dieu parlait d'égal à égal. Quelle abdication que de se réveiller ! Avec au flanc la blessure d'une conscience par où s'écoule notre fierté, notre force et notre vie !

Fidèle jusque dans nos rêves... quelle femme nous inspirera cette fidélité, la seule sincère et la seule valable ? Toi. Je ne sais pas qui tu rejoins, immobile à mes côtés, partie pour quels voyages à travers le temps et l'espace... Ceux que tu as quittés, croyant les rejeter de toi, peut-être retournes-tu vers l'un d'eux qui dormait en toi, si discrètement que tu avais oublié jusqu'à son existence. Tout n'est donc pas fini entre vous ? Mais quelque chose peut-il finir... Et qui es-tu ? Celle qui, éveillée, maîtresse de son choix et de sa volonté, consciente de ses goûts et de ses préférences, renie le passé, le supprime par l'oubli et n'appartient qu'à moi ? Ou celle qui, enfin rendue libre par le sommeil, retourne aux lieux défendus et me quitte sans un mouvement pour revivre ce qu'elle a trop peu vécu ?

Combien tu m'échappes... tu le voudrais, que tu ne pourrais m'inviter à partager les voyages clandestins de ton sommeil et que m'importe ce que tu veux ?

parfois, cependant, tu m'y accueilles et la nuit devient le reflet et la justification du jour ; il arrive même que les yeux ouverts tu croies ne plus m'aimer et que tu t'abandonnes à moi les yeux fermés, aux heures où tu t'abandonnes à toi-même. Quel don, le plus précieux et quelle preuve d'amour, la seule irréfutable !

Mais que dire de ces rêves où je ne suis admis que pour assister impuissant à ma défaite ! Ici, plus de mensonge possible, le sommeil te révèle à toi-même et ton désir le plus vrai s'y affirme car il ne s'y mêle plus l'illusion de ta volonté ni l'aveuglement de ta vertu.

Fidèle jusque dans mon sommeil... jamais une autre femme ne visite mes nuits et c'est pour cela que je sais que tu es l'unique. Ma vie a commencé avec toi puisque, même et surtout dans mes rêves, je n'ai plus de souvenirs. Et combien te ressemble ton visage nocturne... tout le jour tu t'es épuisée à poursuivre cette ressemblance, presque jamais tu ne l'as atteinte. Mais peu m'importe que tu te sois à chaque instant infidèle, puisque tu passes la porte de mon sommeil pour me dire : je suis là — me reconnais-tu enfin ?

JALOUSIE II

J'ai connu un homme qui avait poussé la jalousie jusqu'à ses conséquences les plus absurdes. Il en oubliait d'aimer, à force d'être jaloux. Il ne jouissait pas de posséder la femme qui n'appartenait qu'à lui seul, car il s'épuisait à la défendre contre des souvenirs — ou des tentations imaginaires. Parce qu'elle avait connu d'autres hommes avant lui, il ne vivait que dans ce passé dont il était absent et contre lequel il était sans défense, puisqu'il ne pourrait jamais faire que ce qui avait été n'eût pas eu lieu.

Toutes les femmes qu'elle avait été avec d'autres le distrayaient de la femme qu'elle était avec lui : pour tant d'ombres insaisissables, il lâchait la proie offerte et proche. Aimé pour lui-même, il n'essayait pas d'être

lui-même mais chacun de ceux qui l'avaient précédé. Elle leur avait échappé par l'oubli : il la contraignait, par ses questions, à se souvenir d'eux ; en sorte qu'ils n'étaient jamais seuls. Comme elle était sincère, elle ne lui cachait rien ; mais il n'en savait jamais assez long. C'était toujours le plus infime détail négligé par elle dans ses récits qui importait plus que tous les autres, qui importait seul et donnait son sens à l'histoire. Plus elle abondait en détails imagés, plus il paraissait comblé : il se repaissait des visions qui le torturaient. A travers tous ces épisodes, c'était elle qu'il poursuivait, en désespérant de l'atteindre jamais. S'il souffrait de toutes ces traces d'hommes sur ce corps adoré, il souffrait encore plus de découvrir qu'elle avait été à ce point diverse et changeante et que, sans doute, elle l'était demeurée. L'aimer, pour lui, c'était avant tout savoir qui elle était : elle n'avait pas besoin de le fuir ni de le tromper pour lui échapper : tant qu'il n'aurait pas réussi à fixer son image dans un contour définitif, il risquerait à chaque instant de la perdre, sans l'avoir jamais possédée.

C'était là la forme mentale de sa jalousie : mais non peut-être la plus aiguë. Si son cerveau s'épuisait en interrogations sans issue, il souffrait dans sa chair d'une façon aussi subtile et aussi riche. Son imagination faisait défiler devant lui comme sur un écran des scènes d'un insoutenable réalisme et d'une obscénité si précise qu'il en criait de mal, soulevé d'un dégoût mêlé à je ne sais quelle délectation affreuse. Cela, dans la mesure où il la respectait. A son insatiable appétit de souffrance, pouvait seul répondre l'avilissement d'un corps qu'il aurait voulu sans souillure ; parce qu'il le désirait avec violence. Il n'était rassasié d'elle que si elle se livrait à lui — à son regard surtout — avec une impudeur totale, à laquelle elle consentait avec simplicité, car elle l'aimait trop pour lui refuser rien ni rien lui cacher. Elle était d'ailleurs d'un naturel et d'une pureté qui excluaient une certaine pudeur faite d'arrière-pensées et de provocations plus ou moins déguisées. Elle aimait plaire aux hommes, sans chercher à allumer leurs désirs : si naïve, malgré ses expériences, qu'elle s'étonnait toujours qu'ils ne pussent l'admirer sans avoir envie d'elle.

Pour lui, au contraire, le plus innocent regard posé sur elle la salissait. Quand il songeait à tous les hommes qui l'avaient regardée avant lui, aussi indiscrètement que lui peut-être, une rage le prenait encore plus violente que celle que lui inspiraient les gestes de la possession. Elle était précieuse et désirable à ses yeux, dans la mesure où son corps était un secret. A

combien n'avait-elle pas révélé ce secret — il aurait voulu leur crever les yeux, mais à quoi bon, puisqu'il ne parviendrait pas à effacer en eux l'image de ce qu'ils avaient vu...

Je ne crois pas qu'il y ait de jalousie plus intransigeante que la jalousie du regard. Il l'aurait vêtue en nonne pour qu'elle devînt plus invisible. Il surveillait le moindre détail de sa toilette. Dans une foule, sur une plage, il la regardait moins qu'il ne regardait autour d'elle pour intercepter et interrompre tous les regards. Il arrivait qu'il fût seul avec elle, au bord de la mer, dans un endroit si solitaire qu'il n'y avait aucune chance que personne vînt à passer auprès d'eux : il n'en était pas pour autant apaisé. Si elle se découvrait alors, simplement pour s'exposer au soleil, il lui reprochait en lui-même cette facilité heureuse à se dénuder, qui aurait dû pourtant combler sa curiosité amoureuse. Il était jaloux, sans savoir de qui — d'elle ? de lui ? (il aurait été assez fou pour cela !) — mais c'était d'elle qu'il l'était surtout, de son impatience à être nue, de ce corps qui rejetait les vêtements, qui brûlait de se révéler, qui n'avait même pas un sursaut de refus sous son propre regard — alors que, dans son innocence, elle n'avait d'autre désir que de s'épanouir librement sous la caresse du soleil et de la brise marine — comme si elle avait été seule à seule avec elle-même.

Je pense que cet homme n'avait rien d'exceptionnel. Tous les jaloux lui ressemblent. Même s'ils n'atteignent pas comme lui à ces confins de la jalousie qui rejoignent la démence. Il était possédé, mais il n'était pas fou. Il avait conscience de son mal et le jugeait avec lucidité. Il reconnaissait volontiers qu'il versait dans l'aberration ; qu'il se refusait à plaisir toute paix et tout bonheur ; et qu'à porter si loin cet amour exclusif, il risquait d'être aussi néfaste et cruel, que s'il avait haï celle qu'il aimait. Mais même aux heures où il se maudissait et se raillait d'une passion absurde, honteuse et ridicule, il devait s'avouer impuissant à vaincre un démon plus fort que son intelligence et sa volonté.

Un épisode de sa vie me paraît particulièrement surprenant. Je n'invente rien, cependant — je ne cherche pas non plus à expliquer. Sinon par les lois mystérieuses de la logique démentielle.

Il avait un ami auquel il tenait beaucoup. Il éprouvait pour lui plus encore que de l'amitié : un véritable besoin. L'idée de le perdre lui était insuppor-

table. Il était sûr pourtant qu'il le perdrait un jour. Cela ne pouvait manquer, selon lui : puisque c'était son meilleur ami, il était d'une logique fatale qu'il devînt amoureux de sa femme et qu'elle le trompât avec lui. Cela n'avait rien à voir avec l'estime et la confiance que tous deux méritaient de lui inspirer. Mais comme rien ne pouvait lui arriver de pire ni de plus odieux, son pessimisme naturel lui montrait ce malheur comme inéluctable. Ce ne fut d'abord qu'une lubie de son imagination ; cela devint vite une obsession : il n'avait jamais bien su faire le départ entre ce qu'il imaginait et la réalité. Chose étrange, il ne savait pas ce qu'il redoutait le plus : d'être trahi dans son amour ou de perdre un ami — tant il lui était habituel de les rapprocher dans son cœur et dans son esprit.

Bien entendu, rien n'était plus vain que ses craintes. Entre sa femme et son ami régnait une camaraderie paisible et absolument dénuée d'équivoque. Il ne lui plaisait pas (sans toutefois lui déplaire) — elle lui était trop familière pour le troubler. Moitié par loyauté, moitié parce qu'il avait horreur des complications sentimentales, il eût trouvé aussi absurde qu'odieuse la seule pensée d'en faire sa maîtresse.

Avec une lente, inlassable et insinuante patience, parce qu'il n'en pouvait plus d'une crainte aussi irrésistible qu'un vertige, il les persuada qu'ils seraient un jour amants, qu'ils devaient l'être, qu'ils le seraient grâce à lui *et devant ses yeux*. C'était si monstrueux et si incompréhensible de sa part, qu'ils crurent d'abord à une plaisanterie ou à quelque piège imaginé par sa jalousie. Il ne plaisantait pas. Cette idée l'obsédait et il avait un art démoniaque d'en rendre l'obsession contagieuse. « Du jour où cette idée m'est venue, m'a-t-il avoué, j'ai senti qu'elle était la seule issue à l'impasse où m'enfermait ma jalousie. Pour dominer l'événement et non plus le subir il me suffisait de le provoquer. Cela ressemblait à un raisonnement de Gribouille et pourtant rien ne me paraissait plus logique. N'importe quel jaloux me comprendrait. Qu'est-ce qu'être jaloux, sinon soupçonner et ne pas savoir, imaginer parce qu'on ne voit pas ? J'allais savoir, j'allais voir et je serais guéri. A cette pensée chaque jour plus tyrannique se mêlait le désir chaque jour plus irrésistible de partager avec mon plus cher ami ce que j'avais de plus cher, d'échapper à l'enfer de la méfiance et du doute, de la faute et du reproche et aussi ce goût malsain que j'eus toujours pour les expériences les plus audacieuses et les plus troubles. Je savais que je serais peut-être mis à la torture mais

je savais aussi que je ne serais pas déçu. D'avance, j'étais certain de mener les événements à ma guise, de gouverner leurs sentiments et de maîtriser les miens. Une exaltante sensation de domination et de puissance me soutenait et me communiquait ce pouvoir de persuasion qui m'était nécessaire pour les amener tous deux à réaliser mon projet. Comment est-elle arrivée à consentir ! de tout ce qu'elle a fait pour me prouver son amour, c'est sa soumission à mon caprice dément qui m'a le plus bouleversé. Mais n'ai-je pas été un monstre de la pousser à cette extrémité ?

Je n'oublierai jamais ce soir où nous fûmes réunis tous les trois. J'avais décidé que tout arriverait ce soir-là — ou que rien n'arriverait jamais. Elle était nue sous son peignoir. Ai-je jamais éprouvé une sensation de plaisir plus aiguë et plus déchirante que lorsque j'ai entr'ouvert le peignoir devant lui, en pleine lumière en lui disant, avec un enthousiasme plein de solennité : « Regarde-la ». Tout ce que j'avais pu souffrir lorsqu'on la regardait avec envie n'était rien à côté de ma joie de l'offrir à un regard. Et quand je vis se passer sous mes yeux, ce dont la seule pensée m'avait torturé autrefois, je n'ai rien éprouvé d'autre qu'une impression de calme, un soulagement pareil à celui qui suit les plus violentes douleurs. Combien cette chose était simple, innocente, inoffensive comme un jeu d'enfants ! Une chose sans importance et qui ne signifiait rien. Seul ce spectacle pouvait tuer ma jalousie...

Je ne t'en dirai pas plus. Ce fut une nuit sans lendemain. Bien des choses auraient pu arriver : qu'ils prennent goût l'un à l'autre — ou qu'ils ne me pardonnent pas de les avoir entraînés dans cette folle expérience. Mais ce fut une nuit sans lendemain. Nous avions compris tous les trois, tacitement, que cette expérience ne devait pas être renouvelée. Que n'ai-je retrouvé ma sérénité de ce soir-là... ».

ARNOLD DE KERCHOVE.

GABRIEL CELAYA

LE MARTEAU (*)

Quand le travail, quand la vie quotidienne
frappent sur nous sans arrêt,
nous laissons choir les beaux déguisements avec lesquels
[un jour
nous jouâmes aux immortels. Et l'âme n'est plus rien.
Et l'homme n'est qu'humain, imitable, quelconque,
anonyme et sacré.

Quand le marteau, quand le dur, le têtu,
d'un sec toucher, d'un métal sec
attaque étincelant, révèle jusqu'aux astres,
sonore, clair et sec, pleinement immédiat,
l'exiguïté sans prix du centre adamantin
marque en moi ma destinée.

Frappant le clou, frappant ferme des vérités
à la claire constance,
il pulvérise implacable la gangue des idéaux
et le moi qui se gonfle, qui épaissit, gaze sur gaze,
l'ombre dissimulant, pure et nue, en son fond
ma petitesse sans faille.

Frappant furieux, donnant le jour avec colère,
mon attaquant me forge.
Je n'ai plus nom. Tout ce qui va souffrant
— l'ombre derrière moi et la vie qui me reste —
travaillé, met à nu son principe intangible :
Nul n'est personne s'il est homme.

(*) Extrait de *Paz y concierto*, Madrid, 1953.

Là où on se tait, là où les vies muettes
se relaient fidèlement,
témoignant sans arrêt l'une pour l'autre
d'un souffle continu, d'un cœur toujours vivant,
je mets mes petits mots pour tous
et je dresse une espérance.

Là où les jours, où les choses longues et lentes
s'égrènent, priés perle à perle,
né pour aimer, né pour mourir, je chante encore,
et ma voix court, à peine perceptible, au fond
du monde qui est réel, et fugitif, et beau.
Je suis un amant éperdu.

Et je chante la mort. Sans illusions, je chante
les jours et les travaux,
les humbles métiers qu'égrènent les ouvriers,
la dureté consciente, les héros quotidiens,
les hommes qui se suivent sans relever la tête,
sans la baisser non plus.

Marteau, commande. Commande, même si j'ai mal.
Fais lever en moi l'étoile.
Je lutte contre moi en cherchant cet état
de rayonnante conscience, d'humilité transcendante,
cet éclat, sans matière ni moi central qui crie,
de douleur bien sculptée.

Implacable, commande. Commande, nécessaire.
Forme-moi de ta foudre.
L'air est une caresse quand je remue les bras,
je transmets inconscient ce que je tiens des autres,
je m'oublie moi, je prends et donne — ah ! — je respire:
je suis mortel; je suis actif.

Dur est mon temps. Dur, aveugle est ce monde.
Mais je serai le plus dur.
Frappant sans haine, martelant des vérités
nécessaires, sacrées, salvatrices, terribles,
comme un amour secret qui enfin dit son nom
se révèle combat.

Dur est le sort. Dure, la vie abrupte.
Dur est aussi le poing
où je serre, où je cache et vais formant,
pour être sans me dire, pour que triomphe en d'autres
ma volonté, ma rage, la décision de me donner
et le courage d'être un homme.

Contre ce qui est vague, ce qui est doux et triste,
qui m'évanouit dans l'espace
et dans l'eau sans forme du Tout irise
un sourire léger, mélancolie peut-être,
je pose strictement, dans ma rage héroïque,
ce qui est clair, amer et froid.

Contre ce qui est tendre, contre les mille pardons,
aujourd'hui je tue des cœurs.
Je suis la lumière et le marteau, je suis le travail obstiné
de n'importe quels hommes, et ce moteur sans trêve
qui affirme et réaffirme, sculptant coup après coup
la statue collective.

Pauvre de toi. Pauvre de moi, qui par moments,
comme toi, sens la fièvre,
et la fais battre gigantesque et m'imagine que toujours
dureront, parce qu'intenses, mes plus courts instants;
ce qui est mien, seulement mien, ce qui est inévitable
dans le vers qu'aujourd'hui je risque. [et fou

Pauvre de moi. Pauvre de nous qui, pauvres,
pleurons notre sueur
et nous croyons divins, épuisant goutte à goutte
— dans cette cristalline vérité où transparaît
tout ce que nous devons, le peu que nous valons, —
les noms qui sont néant.

Chante, marteau. Chante jusqu'à me tuer.
Contre moi, sois constant,
coup par coup, montre-moi comme j'importe peu
et le peu que je suis, si je suis qui s'explique,
comme tout ce qui existe devient en moi plausible,
et est en moi, sans moi, la vie.

Chante, marteau. Chante clair les vérités.
Chante l'irrémédiable.
J'ai embrassé le destin difficile qui m'échoit.
Je suis pareil à toi. Personne. Un homme, un vrai.
N'hésite pas, marteau, pour tant que je me plaigne.
Sois ma frappe éclatante.

GABRIEL CELAYA.
(Traduction de MARIE LAFFRANQUE)

Né en 1911 à Hernani (province de Guipuzcoa), Gabriel Celaya a fait des études d'ingénieur et publié ses premièrs poésies à Madrid, dans les années 30. Il habite aujourd'hui Saint-Sébastien.

VALERY LARBAUD

Le premier texte publié de Valery Larbaud, je crois, dans La Phalange, c'est le *Portrait d'Eliane à quatorze ans*. Une adolescente « dont les yeux sont les plus beaux et les plus cernés du monde » ouvre les portes de l'œuvre: elle la commande. Dès ses premiers pas l'œuvre de Larbaud se voue à une Jeunesse dont elle est la figure. Le *Portrait* n'est pas encore pièce de maîtrise: de même que quelque ondulation de terrain, quelque accord qui se dessine entre les feuillages et les toitures, préparent à l'entrée dans un nouveau paysage — et souvenons-nous du trajet d'*Allen*. sur la route de Moulins, de la montée vers Saint-Marin, de *Barnabooth:* nul, avant Larbaud, n'a dit la route déchirée par les roues qui découvrent l'espace — c'est, le portrait d'Eliane, une espèce d'ouverture où les thèmes qui s'entrecroiseront sont à peine indiqués. Les premières mesures, un peu timides, du virtuose futur. Mais Eliane, « cent beaux regards bleus, palpitants », appelle, tient déjà par la main ses sœurs qui se pressent à l'entrée et qui, une à une et toutes ensemble, parent, ensoleillent et parfois meurtrissent une œuvre imprégnée de l'amère douceur des sèves adolescentes. Lieu d'existence d'êtres exigeants, éblouis et naïfs, libres à la manière des héros tragiques dont ils ont la beauté, c'est-à-dire emprisonnés comme eux dans leur liberté à l'égard d'un monde dans lequel ils ne font que passer, mais dont, en réalité, ils ne sont pas. La jeune fille, l'enfant qui mue en jeune fille porteuse de secrets qu'elle ignore et dont elle joue; le garçon brûlant et désemparé devant les robes qu'il apprend à défaire (il se voudrait libertin...), ces grands jeunes gens, et le solitaire, le méprisant, le tendre, le modeste Archibald Olson Barnabooth aux jambes longues de marcheur dans les hautes herbes, qui se heurte aux quatre coins d'une Europe trop étroite, êtres violents et indécis, audacieux et timides, troublés autant par leur pureté que par leurs désirs. Mais les adolescentes de Larbaud... On se surprend à redire leurs noms comme Stendhal (qui les aurait aimées) traçait sur le sable les initiales de celles... Fermina Marquez, Rose Lourdain, Quennie,

Concha et Socoro Yarza, et les popolana, cheveux nus dans les ruelles de Florence ou de Naples, et les translucides présences qui tremblent de froid et d'alcool dans le brouillard anglais — et les inconnues, les désirables éclairs qui traversent les Notes du *Journal*. Ou bien celles, déjà forcées, déjà terribles et devenues le mystère érotique qu'elles contenaient, celles qui s'habillent en hommes. Les beaux visages suscités se répondent, d'une page, d'un récit à l'autre — comme ils se ressemblent ! — présence perpétuelle d'une autre figure inaccessible pourtant, celle du bonheur. Inépuisable, la source où s'abreuve le désir de Larbaud : c'est qu'elle est bien la jeunesse : « ...tout un chœur de Belles Mendiantes de tous pays et de plusieurs époques (mais toutes éternellement adolescentes), une longue barrière vivante et cimée de clarté matinale, une constellation de beaux regards humiliés, un silencieux Niagara, ou Iguazu d'or ».

En extrapolant : A travers les chevelures des mendiantes qui laissent couler l'or de leurs tresses, peut-être Larbaud veut-il rejoindre, sinon la définition qu'il proposerait de son œuvre, du moins le visage qu'il lui souhaite. Les Belles Mendiantes dont il parle — en quel merveilleux langage — n'ont de réalité que littéraire. Thème exploité par la poésie précieuse, Larbaud vient d'en reconnaître le tracé qu'il jalonne, par un essai de critique des sources, et l'on est d'accord que, de bien avant Tristan jusqu'à Baudelaire, le thème de la chevelure « riche trésor » de la Mendiante, n'a jamais cessé d'être un jeu de l'esprit. On n'hésite pas, cependant, à comprendre les Trois Belles Mendiantes de Larbaud parmi ses héroïnes, car lui, pour qui « la littérature existe », s'en enchante, je dirais : les aime avec la même intensité que s'il les avait rencontrées, ou créées. Car la littérature, qui mania leurs tresses abstraites, il ne l'oppose pas à la vie. Elle est vie, et source de bonheur ; elle aussi laisse couler de l'or de ses multiples langages « de tous pays et de plusieurs époques », mais tous éternellement adolescents — et justement, c'est parce que c'est le langage, l'adolescent, que les mendiantes... Riche trésor où l'homme peut puiser à son aise librement. Voilà le vrai domaine de l'homme, le seul pays sans frontières — autres que linguistiques : mais Larbaud, dans son enthousiasme, saute d'une langue à l'autre sans effort. Sa passion littéraire est une espèce de grand souffle vivifiant, et pas autre chose que l'Humanisme. Il est ainsi un mainteneur, l'héritier direct des Renaissants dont il ressuscite l'esprit : appétit d'érudition, goût de la chose luxueuse, naturalisme, liberté et volupté — et même tendance à l'utopie. Il y a du Dolet, ou du Cardinal Du Bellay dans le « riche amateur », ami des grands libraires, qu'était Valery Larbaud.

De l'amour qu'il porte à la chose écrite, jusqu'en sa présentation matérielle (une coquille dans le texte est un ver

sur le fruit, une croûte sur un visage...) découle l'originalité de son sentiment critique. Je crois qu'il faudrait en souligner l'importance: opposons, selon lui, la critique, qui est esthétique, à l'histoire littéraire, qui est science. Critique, alors, qui sans tomber jamais dans l'impressionnisme goûte, et transmet le goût, du texte, plus qu'elle ne le mesure; qui se définit d'abord comme son propre timbre, et que contient sa propre vibration: l'écrit et le lecteur étant les parties d'un seul accord. Ferveur provoquée par cette existence qu'est le texte, existence qui appelle un regard, un toucher voluptueux. Larbaud touche le texte qui résonne: qu'on se reporte, dans *Technique*, à son analyse de quelques vers de *Sertorius* Même tiré de la bibliothèque vieille, le texte est chose neuve, actuelle et s'appliquant immédiatement: Cette critique est la mise en œuvre du quatrain mallarméen :

Ci-git le noble vol humain
Cendre ployée avec ces livres
Pour que toute tu la délivres
Il faut en prendre un dans ta main.

Jeunesse du regard de Larbaud: il est d'ailleurs de la génération qui découvrit le monde comme neuf: Apollinaire, Cendrars. (Notons en passant le goût de ses personnages pour les objets neufs, autos ou valises de beau cuir...). Poète d'un monde neuf et d'âmes en fleurs — un parallèle, entre les jeunes filles de Proust et les siennes —, il redonne, par un même mouvement de la pensée, sa jeunesse, et de la vigueur, à la notion de littérature, si abîmée de son temps. Il la restaure en la réchauffant. Alors, Larbaud se distingue des tenants de « l'esprit nouveau » auxquels on vient de le rattacher, mais se rapproche davantage de Proust qui lui aussi, dans la découverte d'un univers réel comprend celle de sa littérature. Scève, Lingendes, Butler, Joyce, Saint-John Perse, nul ne fut un plus grand découvreur, ou redécouvreur littéraire que Valery Larbaud.

Un mélange d'érudition et de fraîcheur crée une espèce d'équivoque dont Larbaud ne se dégage pas toujours. Dès qu'on s'éloigne du jaillissement premier d'une pensée complexe, on est disposé à n'y voir que des jeux de méandres artistiquement composés. L'univers lisse où des héros ne trouvent d'autre obstacle qu'en eux-mêmes, celui de Barnabooth, et si bien rodé pour ceux que rien n'oblige, ni le temps, ni l'espace, ni la pauvreté; la terre, paysages, villes et richesses, consacrée à exercer la sensibilité de quelques oisifs de luxe dont la nostalgie suit le rythme de l'Harmonika Zug, cet univers presque féerique de frontières abolies pour faciliter le glissement de véhicules somptueux, est à la fois bien réel (occupé par quelques uns) et arbitraire en ce sens qu'on ne saisit pas facilement s'il fait les délices du dilet-

tante ou s'il est l'objet du regard du moraliste. On ne distingue pas toujours la part qu'y prend véritablement Larbaud, ni si, pour lui, il est un univers nécessaire; ni si les quartiers populaires de Naples ou de Manchester, sont vraiment destinés, selon lui, à fournir en jeunes corps les milliardaires en quête de vénusté. Ni si la morale du bonheur est réservée aux égoïsmes artistocratiques et si elle n'est, en fin de compte, valable que pour les grands raffinés qui seuls ont accès aux trésors aussi bien de l'esprit que matériels et qui, héritiers de toutes les traditions civilisatrices et dominatrices, dont ils ne savent plus quoi faire, isolés, vagues, séduisants, reconduisent dans le monde moderne l'esprit des féodaux, sous l'aspect d'une espèce de club. Du « riche amateur », Larbaud emprunte le visage, ou le masque, un peu par bravade, un peu par pudeur, mais aussi parce qu'il s'y reconnaît. *Les Poésies de A.-O. Barnabooth* sont bien celles d'un milliardaire désœuvré qui cherche à

Espérer éternellement des choses vagues

— et, en un certain sens, elles restent un pastiche mental. Ce sont aussi des poèmes de Larbaud, dans la mesure où A.-O. Barnabooth, c'est lui. Dirons-nous que leur ambiguïté les dessert. Ils gardent leur importance d'être le tournant du symbolisme vers Apollinaire et d'ouvrir la porte de la poésie qu'ils emmènent loin des lys vers les borborygmes, loin des consoles vers les villes, par la voie des grands express. Cependant la part de jeu esthétique — qui donc y parle ? — y est trop grande pour qu'ils ne demeurent pas datés. Leur principal mérite reste d'être les précurseurs d'*Alcools*.

Mais on ne réduira pas aux *Poésies* un lyrisme dont le plus haut moment est sans doute *Allen*, ce week-end dans le Bourbonnais. Larbaud est Barnabooth, certes: un Barnabooth du pays de Jean de Lingendes et du Maître de Moulins. Ce serait le trahir que de l'enfermer dans le poncif du cosmopolitisme littéraire, même s'il en est l'inventeur: jeunesse, que fais-tu, si ta beauté se contente de passer pour le modèle de Morand et de Peyrefitte ? Or pour nous, ta beauté, et toi-même, sont évidentes. La sève des jeunes rameaux valéryens répandus sur l'Europe (et que le Valéry du *Platane* n'eût pas désavoués...) se nourrit d'une terre forte, celle qui colle aux pieds, dans les Provinces. On ne remarque pas assez combien les héros de Larbaud, et lui-même, sont de leur province: Souvigny, Herisson, Chantelle — et, au centre géométrique de la France « la colonne de pierre et de plâtre, généralement surmontée d'un drapeau d'étamine, tout de travers et déteint, qui est à quatre kilomètres de Saint-Amand Mont-Rond ». Le sang qui colorait les joues de la jeune Eliane était celui d'une vigneronne cévenole. Putouarey retourne à Putouarey, en Bourgogne, et Archibald dans sa province sud-américaine, retrouver ses « anciens parapets »: sinon le

pays de ses morts, il n'y a pas de morts dans Larbaud, du moins celui où il ne sera plus un étranger (ou un rasta). La morale de Larbaud est celle d'un homme qui est de chez lui — et puis, son amour pour Racan, le poète des belles campagnes emblavées... Plus que *Barnabooth* et qu'*Amants, heureux amants..., Allen* donne la clef: c'est « le vent qui souffle des Provinces » qui a toujours poussé le voyageur sur les routes, à présent jalonnées de palaces et raccourcies par l'auto. Mais les routes restent pareilles à celles que prenaient les pèlerins européens de la Renaissance, et Montaigne: ce sont celles de la volupté et de l'expérience, au bout desquelles nous attend le Livre de Raison. La première expérience offerte par Larbaud à la jeunesse est celle de la passion, ou de sa propre passion. Aussi, chacun de ses héros recommence et déchire à chaque tournant, la page de titre d'un livre de raison passionné, en tête-à-tête avec son « plus secret conseil ». *Beauté, mon beau souci..., Amants, heureux amants... Mon plus secret conseil,* (sans parler du salut, de l'hommage aux maîtres et du signe de reconnaissance qu'il contient), quelle gradation en ces trois titres liés, quel programme pour la vie heureuse.

Enchanté par l'aristocratique facilité du déplacement, Larbaud a découvert le thème lyrique de la vitesse: celui-ci s'est vite flétri. Monde déjà vieux que celui qui pouvait émerveiller avant 1914. (Rien, aujourd'hui, de plus banal que la randonnée, orgueil du petit bourgeois à son volant). La belle Vorace de Barnabooth est un tacot remisé, et la vitesse n'a rien apporté à l'homme qui imagine, elle grise moins que le tabac. L'œuvre de Valery Larbaud souffre d'être la proie du poncif palaces-express internationaux, trop liée à la manifestation essentielle, le va-et-vient dans le réseau des capitales interchangeables, d'un cosmopolitisme de luxe qui fut tout le contraire d'un renouveau. Mais pour Larbaud, qui aime les villes comme des femmes, chacune d'elles pourrait être l'épaule de beauté où reposer son souci. Son désir profond est de pouvoir rester quelque part, de retrouver les quelque-part où, dans le monde on est dans un chez soi: les autres Provinces. Ses personnages sont en quête d'un domicile, qui leur est impossible de trouver tant qu'ils ne sont arrêtés par rien, leur condition d'être dégagés de toute contrainte les emprisonnant en un mouvement perpétuel où ils ne retrouvent toujours que leur image, dans laquelle ils se refusent de loger. L'univers mental où se situe l'œuvre romanesque de Larbaud est pourtant celui de la suppression des obstacles matériels. L'univers des riches. Il lui paraît précieux, indispensable. On peut se demander pourquoi, tout snobisme étant aboli d'un ruissellement de jeunesse.

C'est que, sans doute, cet univers est sans gendarmes pour les passions, et qu'il est le seul où elles peuvent se

développer librement. Il n'est que leur décor. Elles s'y amplifient, s'y mirent ou y résonnent, il ne les conditionne pas. Elles y évoluent dans un espace pur, quasi racinien. Et c'est moins un décor ou des conditions de vie, qui attirent le regard de Larbaud, que les beaux visages qui attendent qu'on les rencontre. A dire vrai, ceux-ci se déplacent dans des conditions abstraites, celles qu'on leur choisit pour le moins géner leurs mouvements, vers le bonheur à travers les passions. Dans un univers moderne, certes, actuel, daté : ce n'est pas lui qui est jeune, ce sont les figures de l'amour, « éternellement adolescentes » — figures de héros que nous voyons mal tant que nous nous habillons comme eux, mais que nous reconnaissons dès que le décor de leurs gestes est celui des héros du *Grand Cyrus,* ou de Racine. *A peine sortions nous des portes de Trézène...,* ou de Florence, ou de Copenhague, n'importe, si sur le sable, ou dans l'express, nous rencontrons le monstre à qui répondre, et qui peut être aussi bien l'ennui que la volupté.

Mort d'hier, il y a plus de vingt ans que Valery Larbaud, terrassé par la maladie, vivait à l'écart. Son silence explique peut-être, sans l'excuser, celui de la dernière génération autour de son œuvre. Le simple salut qu'on lui adresse ici voudrait être un rappel.

L'aphasie de Larbaud, survenue en 1935, je ne peux m'empêcher d'y voir comme un signe prémonitoire de la fermeture des portes. Qu'aurait-il pu dire, quand les adolescentes mouraient sur les routes et que l'Europe n'était plus qu'un camp de concentration ? Un monde qui enferme ne peut pas comprendre Larbaud. Le dernier représentant de l'Humanisme ne pouvait parler que dans un espace ouvert à la culture universelle.

Humaniste, moderne, classique : on ne le liera pas à une seule épithète, parce que sa présence demeure, et qu'il continue à nourrir non seulement des rêveries, ou des espoirs (à propos d'une possible réouverture...) mais des certitudes : celle, au moins, de l'éternelle jeunesse du langage. Celui qu'on reconnaîtra peut-être pour le premier écrivain de son temps reste un maître exemplaire, (et, bien sûr, relisons, ou lisez Larbaud !) parce qu'il nous propose l'image émouvante du bonheur quand elle s'inscrit dans les vertus de la parole. Le langage le plus heureux, et libre, aisé, étoffé, savant, est la docte respiration de l'amour. Il fait du bien. « Quel brave homme ! » s'est écrié Larbaud en parlant de Malherbe. La voie de la poésie par la littérature reste ouverte quand une œuvre choisit, entre toutes les gloires, *la gloire ardente du métier.*

JEAN TORTEL.

ANDRE MARISSEL

POÉSIE DE PIERRE EMMANUEL

Ce qui frappe immédiatement un lecteur lorsqu'il découvre dans une revue des poèmes de Pierre Emmanuel, c'est *la volonté de présence au monde* que chacun des textes pris séparément, semble manifester. Rien de ce qui intéresse l'homme n'est étranger au poète et son souci dominant est d'exercer, à différentes hauteurs, une mise en ordre des multiples acquisitions qu'un esprit insatisfait ne cesse de mettre en péril. En confrontant les idées qu'il doit aux philosophes à l'expérience quotidienne de la vie, l'auteur du *Poète et son Christ* (1) cherche à marquer de son empreinte le sol où il pose le pied et à s'incarner dans un univers qui, s'il n'est pas fait uniquement pour lui, est le lieu de son existence. Il serait erroné de prétendre, au reste, que cette démarche est particulière à cet écrivain passionné. Mais Pierre Emmanuel demeure un des rares modernes qui, à l'échelle de l'homme, ait une notion aussi grandiose de la perspective dans tous les sens. Il voit naturellement grand et profond (2). Même s'il se défend de nourrir des ambitions démesurées dans le domaine qui lui est propre, force est de reconnaître qu'il n'aime pas se sentir limité : sa poésie est une poésie ouverte, dont la durée, l'étendue et la force appellent une extension continuelle. Que le problème du langage se soit posé avec une singulière acuité à Pierre Emmanuel n'a, dans ces conditions, rien de surprenant. Il lui fallait connaître toutes les ressources de ce langage, non pour l'exploiter en prestidigitateur, mais, au contraire, pour le servir. Dans nos rapports avec Dieu, Parole vivante, et avec les êtres qui nous entourent, nous employons des mots. Certains surréalistes, parmi les plus fanatiques, ayant contribué à les vider de leur sève, ainsi que beaucoup d'écrivains peu conscients de leur responsabilité, P. Emmanuel a élaboré une

(1) Cahiers du Rhône.

(2) « Je dois dire clairement à ceux qui concluent de l'œuvre à l'homme : à l'échelle de la grandeur que je conçois, et que je sens réelle, ma vie est celle d'un pygmée. » *Qui est cet homme* (Ed. du Seuil) p. 13.

(2) Rappelons à ce sujet que : « la poésie est l'expression, par le langage humain, ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux de l'existence ». Fontaine, 1942. « De la poésie comme exercice spirituel ».

œuvre qui porte en elle la réhabilitation des mots, ces signes de notre activité terrestre et de la permanence du divin dans l'homme. Aussi bien le poète ne se lasse-t-il jamais, dans tous ses livres, de souligner leur importance, leur spécificité propre et leurs possibilités symboliques. Le pouvoir qu'il leur prête est immense. Pourquoi ? Parce que : parler est déjà : *prière,* que la prière est un acte essentiel. Une société déchristianisée ne peut qu'ignorer le sens véritable des termes dont elle use. Cette société sans Dieu livre par ailleurs à la nature un combat sans merci et *sacrilège*. L'homme contemporain aspire à une indépendance totale vis-à-vis du monde, à la domination du créé. Pierre Emmanuel croit que cette indépendance et cette domination sont en grande partie des erreurs, mieux encore : des fautes — et, dans une certaine mesure, participent d'une illusion dangereuse. Mais, d'autre part, il approuve l'individu créateur, ce dernier prenant racine dans la terre elle-même et bénéficiant de ses bienfaits. La volonté de présence au monde, selon Pierre Emmanuel, répond au désir du monde ; elle permet à l'homme de s'identifier en des mythes et de poursuivre sa quête de Dieu. Toutes les contradictions ne sont certes pas surmontées ; le bien et le mal apparaissent constamment à la conscience. C'est à nous de vaincre ce qui est mauvais ; d'empêcher (le rôle du poète étant de les mettre en lumière) les forces antagonistes de briser l'humain. « Je ne crois pas que ce livre, écrit au fil de quatre obsédantes années, s'en délivre assez pour les intégrer à quelque grand mythe de l'homme, déclare P. Emmanuel dans sa préface à *La Liberté guide nos pas* [3]. Telle est pourtant l'ambition qui doit porter la poésie et lui donner pouvoir sur l'histoire ». Bien que ce passage soit daté d'une époque où de vastes espoirs étaient permis, l'œuvre ultérieure du poète ne le dément pas. Etre poète ne consiste pas à composer des vers au gré de notre fantaisie mais à nous faire philosophe, historien, pamphlétaire, orateur public. Pierre Emmanuel ressemble à Antée ; il est, parfois, Prométhée. Et pourtant son visage se dessine nettement devant nos yeux, celui d'un *prophète,* sévère quand il le faut, un prophète doué d'une intelligence qui nous confond toujours, riche d'une bonté qui ne supporte aucun déguisement. « La poésie *largement* humaine que nous attendons, dit-il, sera l'œuvre de quelques *grands* intuitifs, qui auront compris qu'une œuvre, *comme un mythe* (c'est nous qui soulignons) se développe suivant une loi interne, biologiquement ; qu'elle est une vision générale, et qui va *s'amplifiant,* des rapports régissant les divers mondes de l'homme, c'est-à-dire de ses divers mouvements au sein de son devenir total ». Quant à l'image, dont les poètes de sa génération abusèrent souvent (parce qu'ils se souvenaient de leurs rêves ou les provoquaient), voici à son propos ce qu'il écrit : « L'image est inséparable

(3) P. Seghers éd. — L'auteur estime que la prose de ce recueil a vieilli; il n'en est assurément rien des poèmes.

du souffle qui l'anime : sa beauté réside en grande partie dans l'adaptation du langage à sa fonction, qui est de créer des mythes [4] ». *Créer des mythes*. Une fois de plus, Pierre Emmanuel — qui s'emploie à nous convaincre — annonce son projet. Et il ajoute plus loin : « Est poète celui qui pense symboliquement ». Ses ouvrages de prose, semblables aux contreforts d'une cathédrale gothique, appuient l'édifice de sa poésie. L'écrivain ne veut rien devoir au hasard. Mais n'est-ce pas un souci d'honnêteté intellectuelle qui le pousse ainsi à s'expliquer ? P. Emmanuel essaie en outre de se justifier ; s'il bâtit une œuvre, c'est contre le doute (sur le plan individuel), contre la peur et la barbarie (sur le plan collectif) ». Il est dans la nécessité de l'homme de se prouver qu'il existe : cette preuve, il se la donne en s'exprimant, en construisant à l'infini son propre mythe ». Qu'il le veuille ou non, le poète qui façonne en potier un univers habitable, se façonne également lui-même. Il est en chemin vers l'unité à laquelle il aspire. En lui nous surprenons un feu intérieur, observons une haute combustion. Quant à pénétrer l'homme et l'œuvre en totalité, n'y prétendons pas. La poésie de Pierre Emmanuel englobe de nombreuses activités humaines. Elle est regard vers le passé, prise de position dans le présent et interrogation permanente du futur. La philosophie de l'auteur n'est pas celle de la table rase. Il est vrai que les grands poètes possèdent, en général, une sérieuse culture et Rimbaud était savant.

●

Comme ses prédécesseurs, Pierre Emmanuel ne s'est pas aventuré dans la poésie sans s'être nourri aux sources les plus diverses. Si l'on voulait le situer avec précision, l'on s'apercevrait qu'il est un parent (pour se limiter à la littérature française) de Victor Hugo et d'Alfred de Vigny. Mais le génie de Friedrich Hölderlin l'a aussi beaucoup impressionné. P. Emmanuel a consacré plusieurs essais au grand inspiré allemand et une série de poèmes sous le titre : *Le Poète fou* [5]. Si Pierre Jean Jouve, d'abord, et Paul Eluard lui ont fait découvrir son intime vocation, Baudelaire et Mallarmé ne l'ont pas moins influencé. Mais il serait vain de classer son œuvre de manière étroite en l'attribuant à un surromantique ou à un post-symboliste ; le poète de *Tristesse ô ma Patrie* [6], qui est un peu tout cela, occupe une place à part dans la poésie moderne. Certains l'accusent d'illustrer les Saintes Ecritures, d'utiliser complaisamment la mythologie grecque et d'aboutir

(4) Poésie Raison ardente (Luf. Egloff éd.). Cet essai demeure d'une actualité saisissante et nous en conseillons vivement la lecture. Tout jeune poète devrait méditer ce livre ; sans doute éviterait-il ainsi bien des faux-pas.

(5) A la Baconnière, éd. Neuchâtel.

(6) Fontaine, éd.

à une sorte de syncrétisme religieux. C'est ignorer que, du *Tombeau d'Orphée* (7) *à Armageddon* (8) l'évolution est sensible entre la religiosité d'un jeune poète, frais émoulu des classes de philosophie, et le christianisme pleinement assumé de l'écrivain de quarante ans. Des traces de lectures anciennes subsistent mais ne résistent pas à l'examen minutieux d'une œuvre très vaste, fortement agencée, et méditée comme peu le sont actuellement. Certes, *Babel* (9) est une *Légende des Siècles*. On y retrouve des thèmes connus de Victor Hugo et il n'est que de citer, aux oreilles attentives, « Ruth et Booz », « Le Parricide » et « La Trompette du Jugement », pour être approuvé. Le symbolisme en est souvent le même. Il n'y a pas jusqu'à la versification qui ne doive beaucoup à Hugo. Mais qu'ont ils de commun, ces poètes, sur le plan philosophique ? Ce sont, pourrait-on dire, des frères ennemis et les historiens futurs n'auront garde de l'oublier. Alors que l'auteur de *La Fin de Satan* et *Dieu*, dans la plupart de ses livres, peint « l'homme montant des ténèbres à l'idéal », avec une non moindre constance Pierre Emmanuel soutient le contraire. « De la vie idéale aux ténèbres de l'enfer humain », voilà le sous-titre que ses ouvrages supporteraient sans être trahis. Même les hymnes d'espérance sont pleins d'allusions aux décombres présents, bien mal dissimulés dans nos âmes, et à la ruine apocalyptique. On peut donc mesurer, du XIX^me^ siècle au nôtre l'importance du renversement de signe qui s'est opéré sous nos yeux et qu'un poète constate avec effroi. Il n'est pas question pour lui de suivre André Breton. Le fondateur et infatigable animateur du Surréalisme souhaite que se réalise « l'homme total », affranchi de Dieu (10). Pierre Emmanuel est logique avec lui-même. Il a refusé d'obéir aux impératifs catégoriques du groupe surréaliste, il a marqué avec clarté la distance qui le sépare des existentialistes de l'école de J.-P. Sartre (11). Le poète agit en connaissance de cause, ayant toujours une citation en mémoire, des arguments à opposer à d'autres arguments. Osera-t-on le traiter de « réactionnaire » parce qu'il reconnait des traditions, s'inspire de l'histoire, croit en une nature humaine, accorde créance aux lois de l'hérédité, du milieu et de l'inconscient collectif ? Pierre Emmanuel a lu l'Ancien et le Nouveau Testament et sa conception de la psychologie ne diffère guère de celle, éparse, que l'on se fait au contact de la Bible. La Genèse, les Psaumes, le Cantique des Cantiques contribuent à la solidité de son œuvre. A coup sûr, le poète qui a choisi comme pseudonyme le nom d'*Emmanuel* (Dieu avec nous) suit de près les travaux des exégètes et des théologiens. Aucune

(7) Pierre Seghers, éd.

(8) Esprit N° 7, Juillet 1954.

(9) Desclée de Brouwer, éd.

(10) Il est bien évident, toutefois, que l'on risquerait de ne rien comprendre à la poésie moderne si l'on ne se référait constamment aux *Manifestes surréalistes*.

(11) Dans *Poésie Raison ardente* Luf. Egloff. éd.

confusion n'est désormais possible. Cette expression du caractère : *la volonté de présence au monde* que nous avons remarquée, dès le premier abord, en prenant connaissance de quelques poèmes, se soutient par la Parole de Dieu, — et le mythe de l'homme que construit le poète correspond exactement, de stade en stade, aux épisodes de la vie du Christ tels que nous pouvons les suivre dans les récits évangéliques. Ces concordances ne sont pas les seules mais demeurent les plus significatives. Pierre Emmanuel a beau parfois se défendre, parce qu'il s'en juge indigne, d'être appelé chrétien, ses ouvrages sont d'un croyant. Hanté par la prédiction de Nietzsche : « Dieu est mort », bouleversé par les écrits de Léon Bloy et de Bernanos, il est (comme il l'avoue dans *Babel*) un nœud de terribles contradictions ; c'est la raison pour laquelle les analogies de situation historique et les rapports qui existent entre des philosophies émanant d'auteurs qui se réfutent les uns les autres, ne le laissent jamais indifférent. Pierre Emmanuel, organisateur, fait contrepoids, sur une balance invisible, à Pierre Emmanuel séparé de son être. Il a une conscience aiguë du chaos. Tantôt il s'y plonge avec délices (et un fort sentiment de culpabilité), tantôt il s'en arrache violemment (et gagne les hauteurs) ; cette alternance est sensible tout au long de son œuvre. S'éloigne-t-il ainsi des hommes de son temps ? L'équilibre que nous essayons de réaliser entre nos différentes tendances est, souvent, très instable, chez nous autres Européens. Mais le poète est le seul à sentir que la corde sur laquelle nous avançons menace sans cesse de se rompre. Pierre Emmanuel dirait que nous regardons trop en nous-mêmes, que nous ne savons plus contempler le monde extérieur, interroger le passé et le présent pour comprendre ce que nous réserve l'avenir. L'homme moderne se dissèque, se mutile interminablement et creuse, en lui, une tombe. « Après les Pères de l'Eglise, écrit Albert Béguin, et les fidèles du haut moyen-âge, personne n'a plus eu le secret d'une intelligence qui ne saisit rien que dans ses rapports avec la totalité de ce qui fut, est et sera ; la conscience moderne, depuis la Renaissance et même depuis les derniers siècles médiévaux, s'est détournée de cette contemplation à la fois synoptique et organisée autour d'un centre qu'est la Rédemption. Bloy, le premier, remonte à un univers comparable à celui de la chrétienté primitive, et c'est là ce qui le fait paraître obscur pour nous qui ne sommes que ses premiers lecteurs » [12]. Ces pertinentes remarques sont également valables pour Pierre Emmanuel. Il a l'ambition de retrouver cette intelligence dont parle le grand critique catholique ; et il nous prouve que ce n'est nullement impossible. En outre, s'interroger sur le sens de la vie, mettre en question ce que l'on est et ce que l'on a appris ne signifie pas : se détruire.

(12) « Léon Bloy ». — Textes choisis par Albert Béguin. Luf.

Il est réservé à certains poètes « voleurs de feu », selon l'expression de Rimbaud, d'être frappés par la folie (afin que leur élection par Dieu soit préservée, semble admettre Pierre Emmanuel). L'auteur des *Elégies* [13] éprouve, nous l'avons dit, une admiration fervente pour Hölderlin et, moindre, pour Nietzsche. Mais cette admiration ne doit pas tromper. Tel qui s'abreuve à des sources amères reprend le goût de l'eau limpide. Le poète tragique « exalté, comme l'écrit le visionnaire de Sils Maria, par l'ivresse dionysiaque, par la puissance du rêve apollinien » [14] a pénétré le noir mystère de la création; la *catharsis* des forces criminelles accumulées dans les hommes s'opère peu à peu et c'est alors — le voile s'étant déchiré sous les yeux de l'inspiré —, qu'apparaît l'univers harmonieux de Virgile. Pierre Emmanuel est au centre d'une plaine immense, plaine d'un instant à l'autre plongée dans les ténèbres, menacée par des orages effroyables puis traversée victorieusement de rayons solaires. Toutes les antinomies dont nous avons conscience doivent se résoudre dans le Cosmos. Chaque être est le lieu d'un combat qui se poursuit jusqu'à la fin des temps. Retournerons-nous dans le Jardin sacré ; l'espèce humaine sera-t-elle anéantie ? Les soucis du poète demeurent d'essence métaphysique dans la plupart de ses livres: si nous avons des craintes pour l'homme, à plus d'un titre, nous aurions tort d'oublier que la Genèse date à peine d'hier et que nous pouvons toujours espérer en Dieu.

●

La poésie de Pierre Emmanuel est *poésie du commencement du monde*, de l'éveil de l'humanité. Cette nostalgie de l'Eden, qui ne la connaît ? Des poètes aussi différents que Paul Claudel et Saint-John Perse en témoignent. Le courant moderne la confond du reste avec un retour à la nature qui est tout particulièrement sensible dans les plus récents recueils de poèmes qui nous sont parvenus. Pendant des années, les écrivains nocturnes l'ont emporté sur les écrivains de la lumière; une réaction, amorcée déjà par les auteurs que nous venons de citer, était inévitable. Avant, pendant et après la guerre 1939-1945: « le rôle majeur du poète (était, en priorité), de peindre à fresque les grandes luttes (du présent) et du futur ». D'essayer de prévenir d'horribles événements. Une accalmie s'étant malgré tout produite, les menaces *immédiates* ayant, en partie, cessé, l'homme a cru possible de vivre sans se tourmenter. Inutile de préciser que cette intention Pierre Emmanuel ne l'a fait point sienne. En dépit des catastrophes qui se sont abattues sur le pays, il n'a jamais

(13) *Le Poète fou*, suivi de *Elégies*. « A la Baconnière », éd.
(14) Naissance de la Tragédie (1872).

cédé au vertige du néant et chanté le seul désespoir. Il a intégré sa vision de l'univers, autant qu'il l'a pu, à sa vision de l'histoire. Une semblable entreprise, que nous qualifierons de monumentale, exigeait une attention qui ne manque pas d'étonner le lecteur. Encore maintenant Pierre Emmanuel tente de dominer un sujet dont les contours sont insaisissables, d'élever une muraille de Chine autour de ce qui est et de tout ce qui devient. « C'est ici notre espoir le plus haut, déclarait-il naguère : que l'homme, ramené au point mort par l'achèvement cyclique du temps, manifeste une fois de plus cette absolue confiance dans le verbe, cette foi dans le destin de l'espèce qui fait de chaque renaissance un saut aventureux par dessus la durée. Ainsi appelons-nous une vision cosmique de l'homme détenteur de l'énergie universelle, consécrateur des plus hautes valeurs de vie : un mythe de la Parole humaine se libérant intarissable du chaos qui la cerne d'une menace sans répit » [15]. L'être humain étant créateur à l'image de Dieu, comment pourrait-il renoncer à bâtir ? S'il ne s'est pas toujours gardé de déifier l'homme, le remarquable prosateur qu'est Pierre Emmanuel a placé *L'Ouvrier de la onzième heure* [16] sur le chemin des orgueilleux qui se complaisent à défier l'Eternel. En attendant le verdict divin, songeons toutefois au berger des époques révolues qui préfigure le Christ. Ne cessons pas d'être présents, sur cette terre trop petite, que le ciel, dans sa profondeur à nos regards infinie, rassemble parmi des milliards d'étoiles :

Et parce que Babel a tremblé sur sa base
Quand ton aile, ô message étrange a rayé l'air,
Parce qu'un chant de pâtre eût suffi pour détruire
La terrible harmonie entre tyrans et serfs,
Le Roi, qui sous nos pieds voit se dresser des têtes
Comme l'on voit pointer aux sillons le blé vert,
Se lève, piétinant les pousses, et commande
A ses armées de battre l'air et de tasser
Les crânes bien égaux pour que les chars de guerre
Puissent rouler sans heurts sur les peuples domptés. [17]

Le Roi, le Prince, le Tyran sont, comme tous les injustes, des ennemis de Dieu. Pierre Emmanuel invoque le Puissant : tantôt le démiurge (dont la colère éclate au sein de la création), tantôt le dieu Pan :

Mon Dieu, c'est l'air que je respire, c'est l'été
Sur la hanche des blés roulant sa chevelure,
C'est le geste du laboureur se découvrant. [18]

(15) *La Liberté guide nos pas.* p. 15.
(16) Ed. du Seuil.
(17) *Babel* p. 111.
(18) *Babel* p. 124.

Dans un autre livre nous lisons :

dieu fut jadis au creux des mains une eau limpide
au pied des monts sereins où chantaient les pasteurs,
dieu fut jadis la prime alouette de l'aube
née de la profondeur tant désirée des eaux,
dieu fut jadis au cœur de l'homme une hirondelle
dont le vol fluide était le dôme du printemps,
dieu fut jadis la courbe ineffable des mondes
que l'homme dessinait au-dessus du destin.

Qu'est maintenant leur Dieu ? O Liberté ! contemple
la Terre une dernière fois avant l'adieu !
Décris très haut un dernier cercle de silence
élisant d'une obscure auréole parmi
le chœur des arbres fraternels, Celui pensif
(lavant son mémorial regard dans les étoiles)
qui sent se fondre en l'éther sombre incandescent
sa Face que la Voix façonna du dedans. (19)

Mais, troublé, il ne sait plus en Qui croire :

Les plaines ! sont-elles ce linge de musique
auquel la Terre essuie la Face de son Dieu
ou la Face mémoriale de la Terre
imprimant son destin sur la Face de Dieu ? (20)

Dans *Babel,* l'Eternel reprend (si l'on peut s'exprimer ainsi) le visage du Dieu d'Abraham et de Moïse :

Babel peut entasser l'un sur l'autre ses rêves
Et tailler de grands blocs de bruit contre la peur
Paver d'esclaves son assise et les contraindre
Prosternés sous son poids à louer sa hauteur,
Son ombre n'atteint pas le pied de ces montagnes
Qui de tout leur dédain font ombre sur Babel:
Et l'Eternel assis sur le temps promontoire
Entend l'herbe qui croit dans les fentes des murs. (21)

Dans les fentes des murs, dans la poussière, dans la terre-mère, les morts continuent en effet d'attendre le dernier Jour, — nos « pères profonds », comme dirait Valéry, mais

(19) *Combats avec tes défenseurs* p. 10, 11.
(20) *Babel* p. 39.
(21) *Babel,* p. 282.

dont les têtes ne sont par « inhabitées » puisque c'est nous qui leur avons succédé et vivons ce qu'ils furent jadis :

Les pères engendrent leurs fils, les fils leur père
sans cesse l'homme naît pour renaître sans fin,
et la Douleur croît d'âge en âge, mère unique
d'une race toujours plus nombreuse et traquée.
Quand l'homme se croit seul et nu devant le Père
tout un peuple de morts rit de sa nudité,
tout un peuple à venir en grelotte de honte :
nul ne sait où finit son sang et son remords,
ni de quel poids de morts il est la chute sombre. (22)

Ainsi nous sommes les anneaux d'une chaîne ininterrompue. Quel démon nous permettrait-il d'imaginer que nous ne devons rien à personne ni à Dieu ? D'après Pierre Emmanuel, nous sommes le lieu de multiples déterminations, ce qui ne signifie pas que nous ne puissions jouir d'une certaine liberté. Celle-ci naît de la volonté et de la foi, dans l'exercice de notre force de création personnelle, inséparablement. « Il en est des peuples, comme des individus, écrit le poète, à ceci près que l'âme collective vit d'une mémoire symbolique plus riche, toujours prête à jaillir des puits artésiens que sont les natures profondes, sensibles au frémissement des eaux dans le rocher » (23). *Il en est des peuples comme des individus...* Les races, les langues : ce ne sont pas de vains mots ; en outre les coutumes sont étudiées par les sociologues et parfois expliquées par les psychiâtres. A ce propos, Pierre Emmanuel croit en l'existence des archétypes et à la survivance de tabous très anciens. Mais il accorde également aux morts, qui poursuivent en nous leur trajectoire apparemment terminée, des pouvoirs extra-naturels. Ceci implique la foi en l'Au-Delà :

Ici les morts couchés les yeux à pic dans l'ombre
Les mains jointes très haut et soulevant le sol
ont fait de leurs linceuls de pierre ces églises
nos premiers, nos derniers témoins. (24)

Et vient sur ses lèvres le *nom* qu'il est impatient de prononcer. De celui justement qui a vaincu la mort :

Seul nom que l'homme nu n'en finisse de dire
à travers tous ses noms sur le sang reconquis,
Nom éternellement blessé, vrai nom d'homme
Christ. (25)

(22) *Sodome*, p. 45.
(23) *La Liberté guide nos pas.*
(24) id. p. 30.
(25) *Sodome*, p. 75.

Pierre Emmanuel nous indique d'autre part, à plusieurs reprises, que « la femme est la mort » ; si la terre répond grâce à elle à notre attente, l'évidence de notre prochaine disparition est liée à sa présence. Elle est le regard qui nous transperce jusqu'aux os et, dans la conscience obscure, rappel du *péché*. Le Christ est là pour nous délivrer de ce mal, pour nous arracher à l'enfer afin de ramener vers nous l'Eurydice sans cesse perdue et retrouvée. S'inspirant à nouveau de la Bible, l'auteur du *Tombeau d'Orphée* s'est souvenu, en composant les chants magnifiques de *Babel*, que Dieu avait béni Sara dans sa vieillesse :

Mais toi dans les midis Sara porteuse d'hommes
Tu dors, la lèvre offerte aux ruches de l'été.
Le monde à tes flancs nus se meut, tes seins soulèvent
Le ciel, tandis que tu respires un sommeil
Plus vaste que la mer où flotte la semence
De ces lointains futurs qu'ombragent tes cheveux. (26)

Ce miracle de la naissance d'un fils, c'est, dans les Evangiles, celui, beaucoup plus considérable, de la naissance du Christ. Le Seigneur, qui se tient à la droite du Père, fut envoyé par Dieu parmi nous et accomplit la promesse. Pierre Emmanuel fonde son espérance sur la Croix. Il est le poète du *Vendredi Saint* et aussi de la victoire que constitue pour le croyant, jusqu'à la fin des âges, la Résurrection.

●

Le Seigneur crucifié et ressuscité. Le *Médiateur* qui est venu après avoir été annoncé par les prophètes. Notons d'ores et déjà que Friedrich Hölderlin n'était pas loin de concevoir l'idée de médiation, sinon d'une manière orthodoxe, du moins dans une perspective philosophique proche de celle du poète de « Christ au Tombeau » :

« (...) *nous apparaît, écrit ce dernier, l'une des constantes de la pensée de Hölderlin : entre le Père et les hommes, il n'y a jamais communication directe mais* médiation :

... entre les hommes
et Lui, quelque chose
Est-là toujours, et c'est comme de marche
En marche que le Divin jusqu'à nous descend,

« L'Unique », F. HÖLDERLIN.

(26) *Babel*, p. 77.

« *La destinée du médiateur supportant seule le risque infini de la volonté divine...* » (27)

Cette pensée, Pierre Emmanuel l'a fait sienne. N'explique-t-elle pas le silence de Dieu qui attend des âmes de « très profond support » ? Mais le Christ est davantage encore. Il est toute Espérance, en Lui « mûrit avec lenteur tout le péché ». (28)

Nous nous réjouissons parce que tout est Verbe,
Christ une fois pour toutes a étendu les bras,
il n'y a plus de place désormais pour le blasphème,
tout est résumé dans la Lettre de la Croix. (29)

L'éminente dignité du pauvre est soulignée maintes fois dans les importants recueils du poète :

(...) *la Voix véritablement crucifiée*
qui donne au corps pécheur sa figure éternelle
et tend ses bras dans l'exigence de la Croix
nul ne l'entend à travers l'homme que le Pauvre. (30)

La « Colombe », l'esprit de paix répandu par Jésus-Christ, a beau avoir été tuée (31), elle continue de vivre, comme le berger bénissant la terre continue d'avancer en tenant « horizontal son bâton » : (32)

Ta Face, passion sans bords de l'homme en croix
O bras horizontaux qui rassemblez la terre
O verticale solitaire qui t'accrois
quand tous s'efforcent en chacun vers la lumière ! (33)

Ainsi la Croix, droit plantée, se dresse vers le ciel tandis que les bras du Christ nous bénissent; cette vision se répète constamment dans l'œuvre de Pierre Emmanuel alors qu'elle se dégage d'un symbolisme d'essence moins chrétienne. De *Sodome* à *Babel* — ces deux livres reprenant le thème biblique de la malédiction pesant sur les villes —, l'évolution de la pensée du poète est nette (34). Citons maintenant cette prière :

---

(27) *Le Poète fou*, p. 34.
(28) *Combats...*, p. 59.
(29) id. p. 29.
(30) id. p. 22.
(31) *Sodome*, p. 139.
(32) *Babel*, p. 183.
(33) id. p. 229.
(34) Ceci est particulièrement sensible dans le dernier recueil de P. Emmanuel : *Visage Nuage* (Ed. du Seuil). Les textes de ce livre, dont certains sont de véritables *Cantiques spirituels*, contrastent, par leur forme très dépouillée, avec les vastes orchestrations des ouvrages précédents. Dans *Visage Nuage*, notons en outre que l'auteur use en plusieurs endroits d'une certaine ironie qui tempère la sévérité de ses jugements envers lui-même.

Christ ! ils miment en creux ta présence oubliée :
Nomme-Toi de leur nom à leur face étonnée
Nomme-Toi de leur nom à la Face du Père
Donne ton Nom en caution de notre boue. (35)

Et c'est l'affirmation de la réalité de l'église qui revient dans *Babel* comme un leitmotiv. Poète de la *présence au monde*, du *Vendredi Saint*, Pierre Emmanuel l'est aussi du *Corps mystique* et il rejoint souvent les hommes qui sont unis dans le même appel :

Le Verbe est le froment de la famille humaine,
Je n'ai point pour mission de l'engranger moi seul :
Comme mes frères je me tiens devant le Père
Attendant que le pain me soit donné. S'il vient
Un pauvre, je romprai ma part pour qu'il en mange
Mais ne puis dispenser rien d'autre que mon cœur.

Ainsi qu'il l'écrivait à Jean Cayrol dans une lettre (36) : « le verbe est pour vous le sacrement de la charité même », sans penser que les mots qu'il traçait s'appliquaient aussi à lui-même. Cet écrivain lucide voudrait que nous participions tous à l'amour rédempteur du Christ.

●

Pierre Emmanuel, que nous avons cherché à situer avec exactitude dans la littérature française et européenne est considéré, comme T.-S. Eliot dans les pays anglo-saxons, comme le poète chrétien le plus profondément engagé dans son époque et dans l'homme. L'artiste possède un souffle d'athlète et semble sculpter le marbre dur, peindre de vastes compositions à la manière de Michel-Ange, composer des symphonies grandioses qui font penser à Beethoven. Son œuvre a des affinités nombreuses avec celle d'un autre contemporain : A. de Saint-Exupéry (37). Le message dont Pierre Emmanuel est porteur en diffère cependant en ceci (et nous ne croyons pas le trahir en le ramenant à ses lignes essentielles) : que toute conception de l'homme est condamnée à s'effondrer si elle méconnaît l'existence de Dieu, c'est-à-dire

(35) *Babel*, p. 256.

(36) Post-Face à *Passe-Temps de l'homme et des oiseaux* de J. Cayrol.

(37) Cf. *Terre des hommes* et *Citadelle*.

d'une origine et d'une fin ; que la malédiction dont nous fûmes frappés s'efface dans le Christ. Sans parti-pris d'aucune sorte, le poète dénonce les erreurs que commettent, dans notre société, ceux qui se fient uniquement à leur savoir. Aussi bien dirons-nous que Pierre Emmanuel agit en témoin et non en juge, qu'il assume ses responsabilités d'artiste, de citoyen et de croyant. Capable de sacrifier sa vie à la cause qu'il défend, Pierre Emmanuel est digne du beau nom de créateur ; en toutes circonstances le poète s'expose à l'incompréhension et à la haine ; mais heureusement les graines qu'il a lancées ne se perdent pas.

ANDRÉ MARISSEL.

Janvier 1955

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

TENTATION ET TENTATIVES

belle
la belle tentation de dire.

La formule est de Géo Norge, et Robert Rovini qui nous présente l'anthologie de Norge (Collection « Poètes d'aujourd'hui », chez Seghers) a soin d'ajouter que Norge parle de tentation et non de tentative. A la tentation la plupart des poètes cèdent trop tôt, et mûs par le seul instinct finissent par se complaire en eux-mêmes, dans un idéalisme plus ou moins désincarné ; d'autres qui ne se payent pas d'illusions renoncent et se dessèchent en intellectualité. Comment intégrer au langage la complexité concrète, ne pas jouer sur les mots mais en user, exprimer sans la trahir une réalité qui ne se réalise et ne s'humanise que dans les mots ? Avec Francis Ponge, mais poussant moins loin que lui l'objectivisme, Géo Norge a été de ceux qui depuis une trentaine d'années ont poursuivi des expériences de langage, sinon en « horribles », du moins en méthodiques travailleurs. On mesure à peine maintenant l'importance de ces recherches. La publication de l'anthologie de Norge me paraît être un événement, non seulement en raison de la qualité de sa poésie que les connaisseurs avaient déjà appréciée avec *Les râpes, les oignons* et *La langue verte* mais parce que Rovini a su dégager la portée d'un lyrisme dont on ne voyait à première lecture que le côté plaisant. Entraîné par sa dialectique, voulant embrasser un sujet trop vaste il lui arrive peut-être d'aller trop loin. Il est tellement persuadé, et à juste titre, du sérieux de la démarche poétique, qu'il en oublie les côtés aériens et qu'elle

approche « sur des pattes de colombe », comme disait Nietzsche des grandes vérités. C'est qu'aussi bien lui faut-il défendre son auteur du soupçon de fantaisisme, que nous tiendrions personnellement à éloge, mais que trop de jeunes pédants lui imputeraient à crime. De toute façon l'essai de Rovini définit admirablement le réalisme poétique de Norge qui s'affirme « *dans un refus de jamais cultiver l'image pour elle-même.* A l'opposé de la sophistication amenée par le culte exclusif de l'image, coupée du sens, le plus noble, qui lui donne naissance, et dès lors soumise aux pires aberrations de l'abstraction, *on peut déjà voir dans ce refus le désir d'aller à une poésie s'adressant non plus à la seule sensibilité intellectuelle, mais à tous les sens de l'homme,* qui en définitive, fondent sa réalité s'ils ne la contiennent toute ».

Une chanson bonne à mâcher
Dure à la dent et douce au cœur
Une chanson bonne à mâcher
Qui aurait le goût du bonheur,
Mon enfance, et de tes ruchers
L'odeur

On n'a évidemment pas besoin de commentaires pour apprécier Norge mais ceux de Rovini sont pertinents, subtils et surtout permettent de prendre date. Ils pourraient fort bien marquer un tournant dans l'évolution de la poésie. Norge dont l'inspiration est toute de désir, est une faim bien concrète de réalité, a peut-être défini sans le vouloir la poésie purement abstraite à quoi il s'oppose quand il a noté cette vision : *Et la foudre gelée n'est plus qu'un arbre noir, des squelettes d'oiseaux perchés sur ses éclairs ;* « C'est l'image même d'une certaine poésie ! La sienne au contraire « se mange », et « le fardeau de mots » de sa recherche (« *ma recherche est l'homme* ») Norge a pu le comparer à la grappe géante de la Terre Promise. Il entend porter « le poids de la soif et celui de la beauté ».

Poésie objective et objectivante, poésie finie, palpable, aussi concrète que l'expérience sensible, telle est la fin des démarches de Norge. J'entends bien qu'elle ne constitue pas une solution pour Norge lui-même qui se remet perpétuellement en chasse, mais de toute façon ce drame personnel n'existe plus pour le lecteur. Il n'est pas pris à témoin et encore moins entrepris ; tout ce qu'on lui demande c'est d'entrer dans le jeu. La poésie de Norge est si savoureuse que l'on serait tenté de la définir comme un objet de consommation par opposition aux sujets de méditation que nous proposent tant d'autres poètes. Je songe au mot d'Eliot définissant la poésie comme « a machinery of satisfaction » ; voilà qui conviendrait à Norge, ce monteur de mécaniques de précision. Nous en avions assez de ce lyrisme d'épures ; voici enfin une machine

à plaisir qui pour tourner rond n'en est pas moins savante. Point n'est besoin de la démonter pour l'apprécier, c'est l'inverse avec d'autres productions contemporaines. C'est si rare un article d'usage ! La poésie de Norge en est un. Qu'elle soit autre chose va de soi ; son principal mérite est de nous le faire oublier. Preuve d'efficience.

Le lyrisme de Maxime Alexandre est de nature toute différente. Il s'attache moins à délimiter, à cerner et à pénétrer les objets qu'à susciter à leur propos une auréole. Je ne dis pas *saisir* l'auréole des choses, cette auréole mentale qu'implique le passage de la sensation à l'idée dans un moment essentiel de l'inspiration, mais bien susciter, provoquer cette auréole. Je sais trop que je m'exprime mal, on s'exprime toujours mal en pareil domaine. Il me semble pourtant que l'on éprouve cela à lire le dernier recueil de Maxime Alexandre : *La peau et les os* (Gallimard). Naturellement on prononcera le nom d'Eluard, et je crois en effet qu'un vers d'Eluard pourrait définir l'attitude d'Alexandre : « Ta bouche aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire — Et tes mots d'auréole ont un sens si parfait... ». Aussi bien s'agit-il là de l'esthétique, ou plutôt de l'éthique de toute une génération. La confiance dans le pouvoir magique du verbe s'est développée paradoxalement à l'époque même où l'on se défiait de la littérature. Nous savons désormais que la plus élémentaire figuration du réel est au moins aussi exaltante (parce qu'aussi approximative) que sa transfiguration, mais nous ne l'aurions jamais éprouvé aussi vivement et jusque dans notre chair pour ainsi dire sans l'expérience surréaliste. C'est par elle qu'ont été « passionnées » toutes les opérations de l'esprit, que son unité s'est affirmée. Avec *Mythologie personnelle, L'Amour-image, Le Corsage, Les yeux pour pleurer,* Maxime Alexandre, tour à tour au sein ou en marge du groupe surréaliste mais toujours dans sa ligne a joué dans cette entreprise un rôle non négligeable. Le « poème vécu » qui ouvre aujourd'hui son recueil n'usurpe point son titre :

Si je trouvais le ton juste
Des mots vrais comme le soleil
Aussi vrais que le silence
Je commencerais par l'amour.

Amour qui est fin et commencement, « *pour chanter mieux que le silence — pour porter la parole aux nues* ». L'intérêt essentiel de *La peau et les os* réside dans le fait qu'Alexandre ne se satisfait plus d'une poésie métaphysique, cette métaphysique fût-elle de l'amour :

Je ne suis même plus seul
Et j'ai perdu le pouvoir de la solitude
Je dis ce qu'il me faut dire
Avec les mots qui m'ont servi pour rêver.

Cet accent désormais désabusé, l'accent même de la maturité, donne une résonance plus humaine à ce lyrisme un peu désincarné. On ne saurait y faire la part de l'élégie et celle de l'autocritique. Je crois que bien des poètes de sa génération se reconnaîtront dans cet aveu :

Je pleure de ne pas voir
Je pleure de ne pas aimer
Aveuglé je regarde le jeu des enfants
Je vois sans voir et je chéris sans aimer

Je vois le corps nu de la terre
Son mystère et sa vérité
Les oiseaux en paix et les forêts immortelles
Et la bouche pure je publie la complainte.

Ce dernier vers pourrait bien définir Alexandre, cet élégiaque lucide « plus abîmé que l'abîme — plus perdu que l'éperdu ». Il n'est pas un seul de ses poèmes qui ne soit « à l'affût du meilleur », qui ne se veuille transparent. Ce n'est point chez lui culte d'une poésie dite pure, et non plus angélisme et encore moins esthétisme, c'est le fait d'une sensibilité instinctive : « Dans un désert jaillit le premier mot — Un mot plus simple que le silence ». « La voix de l'homme se parlant tout seul à lui-même — Comme s'il écoutait l'envol de la terre ». Nous retrouvons ici cette volonté de transfiguration que je signalais tantôt. Le poème chez Alexandre n'est pas un objet verbal ; sa valeur n'est pas réductible à des prestiges formels ou à une parade d'images. Il possède certes ces éléments de séduction qui suffisent au lecteur non initié mais il est le plus souvent une invite à la méditation, un thème que chacun développera à son gré. Ce qui frappe le plus sans doute à la lecture de *La peau et les os* c'est le contraste constant entre la hauteur de l'exercice spirituel et la simplicité, la grâce souvent de l'expression. Cette poésie coule de source. Elle est fluidité et chatoiements. En dépit de quelques poncifs d'époque, dans les images surtout, elle demeure valable ; les modes varient, et même les méthodes, la sincérité ne saurait être mise en cause.

Si la poésie d'Alexandre donne surtout une impression de transparence celle de G.-E. Clancier qui appartient déjà à la génération suivante marque un souci plus avoué d'enracinement dans le réel. Dans *Une voix* (Gallimard) qui nous apporte la quasi totalité d'une œuvre s'échelonnant sur vingt années s'affirme à la fois l'unité d'un tempérament essentiellement élégiaque et la multiplicité des sensations qui l'alimentent ou se cristallisent autour de lui. Il faut toujours juger les poètes en fonction de leur fidélité envers eux-mêmes et se demander ensuite si cette fidélité présente quelque intérêt, apporte quelque plaisir au lecteur. En ce qui concerne Clancier la

réponse n'est pas douteuse. Sur le plan de l'histoire littéraire, de l'évolution de la poésie son œuvre est un chaînon entre le Jouve de *Sueur de sang* et la poésie « apocalyptique » des années 40. Pour le meilleur comme pour le pire le premier Clancier semble bien avoir été le précurseur, dès 1938, des poètes que l'on appela plus tard « engagés ». Dans sa solitude limousine il avait élaboré leur langage. Le Clancier du *Paysan céleste,* je le retrouve en ces vers anciens :

Il portait à ses doigts une lueur,
A ses lèvres une soif douce,
L'une brillait très loin sur un secret,
L'autre rendait toute chose
Pesante et pleine comme un fruit.

Des poèmes mythiques de ses débuts aux « Poèmes de l'Alpe et de la nuit » en passant par les chansons et les complaintes Clancier réinvente les légendes, ressuscite une enfance perdue. Lyrisme d'incantation où le langage n'est pas une fin en soi bien que le poète en exploite toutes les ressources. Il ne s'agit point de pénétrer dans l'œuvre de Clancier ; elle ne se propose pas, elle vous enveloppe et vous enchante, exactement comme « une voix ». A condition de s'y prêter, naturellement, et d'être déjà poète. Sortirons-nous jamais de ce dilemme ?

L. - G. GROS.

LES ARTS

GOYA L'INSAISISSABLE

On peut imaginer cette discussion d'amateurs d'art à propos de Goya. L'un parlerait de ce paysan d'Aragon qui peignit la révolte du *Dos de Mayo,* de cet ami des libéraux qui grava les *Caprices* et les *Désastres de la guerre* contre les abus d'un régime et l'oppression de la force. Mais un autre lui opposerait le peintre des portraits d'aristocrate, l'ami du favori de la reine, qui recherchait les faveurs de la Cour et des grands, l'homme qui collabora avec l'envahisseur, peignait les généraux français et exécuta l'*Allégorie de la ville de Madrid* en hommage au roi étranger. L'un soulignerait la technique « impressionniste » de certaines de ses toiles mais l'autre aussitôt de regretter la médiocrité léchée de son *Christ en croix* du Prado. L'un évoquerait le drame du bon vivant devenu sourd à quarante-six ans, du pessimiste, du misanthrope couvrant les murs de sa maison d'une hallucinante série de peintures noires, mais l'autre de constater au contraire l'étonnante jeunesse, la force et l'allégresse de la *Laitière de Bordeaux* peinte à quatre-vingt-un ans, six mois avant sa mort.

Ce dialogue imaginaire sur Goya montre bien les difficultés qu'on éprouve à faire entrer sa personnalité dans un cadre cohérent. Tout en lui est singulier, parfois déroutant. Goya paraît la contradiction même, non seulement entre l'homme et le peintre, mais entre l'homme et l'homme, et souvent entre le peintre et le peintre. Personnalité complexe, peintre complexe. On a toujours l'espoir de trouver une *clef* pour résoudre Goya, et dans l'instant où l'on croit la trouver, on doit y renoncer.

C'est donc à juste titre que Pierre Gassier nous rappelle, dès les premières pages de son livre, que Goya est un « cas » embarrassant. D'abord le problème historique : plusieurs périodes de sa vie nous sont presque inconnues. Puis celui du « halo de légende qui s'est créé de son vivant autour de lui » — le prétendu personnage picaresque, « un frère

espagnol du Paysan parvenu de Marivaux, écrit Claude Roy, trousseur de filles et tueur de taureaux, le nez et la flamberge au vent, courant jusqu'en Italie avec une *cuadrilla* ambulante, enlevant les belles et escaladant le dôme de Saint-Pierre ». Mais aussi le problème posé par les transformations, par les ruptures souvent, au sein même de son œuvre. « Autant une salle de Velasquez ou du Greco présente d'unité et de cohérence, écrit Pierre Gassier, autant Goya nous parait déconcertant. Une vie, même très longue, ne suffit pas à contenir de telles transformations et les notions habituelles de milieu et d'évolution sont incapables de nous faire embrasser la complexité de cet art ».

Y a-t-il dans la personne et dans l'art de Goya comme un mystère permanent, quelque chose d'irrésoluble ? Devons-nous tenter d'en chercher le fil conducteur dans sa santé, ou dans son milieu historique et social, ou dans ses idées ? La clef de ses écarts, de ses cassures, de ses contradictions nous échappera-t-elle en définitive et continuera-t-elle de nous hanter, presque de nous agacer ?

A vingt-cinq ans Goya est somme toute un peintre très médiocre, recalé deux fois au concours de l'Académie de Madrid et revenu d'un voyage en Italie avec un nouvel échec à celle de Parme. Malgré son prestige local d'avoir étudié à Rome, on a l'impression qu'il végète à Saragosse, dans sa « province ». Mais le mirage de la capitale attise son impatience. La chance le sert. Est-ce pourtant bien la chance ? Ce mariage était supérieurement politique... Bref il épouse la sœur de Francisco Bayeu, peintre de la Chambre du Roi. Le voilà à Madrid, aux approches de la trentaine, dévoré d'ambition. Son beau-frère le présente à Mengs, le peintre à la mode, tout puissant à la Cour. Goya ne tarde pas à obtenir la commande d'un carton de tapisserie pour la Manufacture Royale. Pendant dix-sept ans il sera peintre de cartons de tapisseries. Je ne pense pas qu'il s'y soit plu. Mais il en a tiré deux profits. Le premier d'ordre artistique : avec les leçons de Tiepolo la tapisserie suffit à rendre compte de la part la plus importante de sa formation picturale. Les brins de laine sont autant de tons purs, de taches contrastées, de touches divisées qui constitueront les bases techniques de sa fougue, de sa violence de peintre quand il abandonnera les sujets conventionnels des cartons. Le deuxième profit apparut sans doute plus immédiatement à Goya : les tapisseries offraient à son ambition l'occasion d'entrer en contact avec le grand monde. Car Goya n'a qu'un but, sa réussite sociale. Pour atteindre à la consécration, à la fortune, aux honneurs, au succès, tous les moyens lui sont bons. Et d'abord la fréquentation des grands, les flatter, rechercher leurs invitations à la campagne ou à la chasse, partager leurs promenades en carrosse, attendre leurs cadeaux. Se pousser dans le monde,

se pousser à la Cour. Il raconte ingénuement l'avancement de ses entreprises à son ami Zapater, resté à Saragosse. Un jour Godoy, le favori, le super-ministre, le traite « avec les plus grandes protestations d'amitié ». Un autre jour, il voit le roi. Il se vante ailleurs de ses beaux habits, de son attelage de mules, de sa situation privilégiée à la Fabrique de tapis. Il apprend le français, langue des gens distingués, il est reçu chez les aristocrates, amasse des doublons et va « richement », comme il dit, dans la rue. Eperdu de bonheur et de reconnaissance, il narre à Zapater comment il a obtenu pour la première fois l'honneur de baiser la main du Roi, du Prince et de la Princesse. Mais sa peinture elle-même marque les étapes de son ascension. Les mauvais tableaux, pour obtenir quelque chose : en 1780 le *Christ en croix* pour être académicien (à l'unanimité), en 1784 le *Saint-Bernard* pour poser sa candidature auprès du roi. Les portraits des puissants et des riches, pour avoir de hautes relations : un ministre, le frère du roi et sa famille, cinq banquiers, des marquises, un duc à la fortune énorme et sa femme qui tient salon. En 1789 Goya a atteint ses objectifs : sous-directeur de l'Académie, Peintre du Roi (« Je suis Peintre du Roi, avec quinze mille réaux ! », le cri du cœur) Peintre de la Chambre, peintre à la mode. Il va « richement ».

S'il était mort à l'avènement de Charles IV (il avait largement dépassé la quarantaine), Goya aurait été un Tiépolo espagnol. « Le peintre que nous nommons Goya, la Révolution française, la surdité et la duchesse d'Albe sont encore dans les coulisses du destin » (Claude Roy).

La première des crises de la vie de Goya le surprend en pleine réussite, à quarante-sept ans. Une maladie soudaine, qui manque de le laisser paralysé, le rend sourd pour le restant de sa vie. Une surdité totale, l'obligeant à communiquer par signes ou par écrit, accompagnée de maux de tête et d'atroces bourdonnements. Voilà terminée sa carrière mondaine : on ne peut aduler un sourd dans un salon. Goya se replie alors sur lui-même, c'est-à-dire sur la peinture. On a l'impression qu'il ne travaille plus « pour le client ». Le portrait de la *Tirana* (1794) est le premier qui soit peint, selon l'expression de Claude Roy, sans *politesse* d'esprit, sans aucun souci de la *tenue*. Goya fait l'expérience de la cruauté. Un an avant, en pleine crise, il avait peint les onze « divertissements populaires » — foule grouillante et déments — pour l'Académie, où il laissait libre cours, c'est lui qui le dit, « au caprice et à l'invention ». Ces deux œuvres, le portrait, les onze panneaux, on peut dire qu'elles *inaugurent* Goya. Si l'ambition avait fait de lui un peintre, l'infirmité en fait un grand maître.

A cette époque se place l'épisode obscur de la duchesse d'Albe. « Rien n'est plus faux que ce romantisme dont on a

voulu entourer la passion de Goya pour la duchesse d'Albe », écrit Pierre Gassier. Mais quelles raisons d'abord ont pu pousser la Cayetana vers le peintre sourd ? Eugénio d'Ors avance le masochisme prérévolutionnaire de la société au XVIII[e] siècle. Pour lui la duchesse, nourrie des idées de Rousseau, est une « philosophe » allant au peuple par un impératif obscur d'humiliation, d'expiation : c'est au peintre *plébéien* qu'elle se donne. Cependant la réalité est peut-être plus simple. La duchesse est une excentrique, qui prodigue sa tendresse à un vieux moine bègue et crasseux et se promène nue dans son palais. Elle s'entoure de nains et de bouffons, a une négrillonne pour confidente, trouble un séminariste et collectionne des amants parmi les chanteurs et les toreros, autrement plus « plébéiens », soit dit en passant, que l'académicien. C'est une jeune femme capricieuse, fantasque, coquette et prodigue. Et pourquoi ne pas faire plaisir de son corps à Goya ? A condition évidemment que celui-ci, qui a cinquante ans, ne s'attache pas à son corps. Mais il s'attache. Elle le trompe donc, elle le berne. Et Goya grave ces planches vengeresses des *Caprices*, où la duchesse vole avec les sorcières et cligne de l'œil à d'autres amants. Que Goya n'ait jamais aimé la duchesse de cet amour romantique qui n'est qu'une légende, nous en avons les preuves. Peint-on, deux ans après sa mort comme le fit Goya, les portraits d'une femme que l'on a aimée, l'un habillée et l'autre nue, sans doute pour être accrochés dans la maison du libertin Godoy, et peut-être avec un dispositif secret et obscène permettant de les rabattre l'un sur l'autre ? Abandonne-t-on, dix ans après, le portrait de la femme aimée à son fils, comme le fit Goya dans le partage de 1812 ? Que la *Maja vestida* et la *Maja desnuda* ne reproduisent pas les traits de la duchesse — les critiques l'admettent aujourd'hui — ne change rien : c'est volontairement que Goya a fait cette peinture scandaleuse, *destinée au scandale*. Mais Goya n'a-t-il pas en fait *toujours* voulu cette publicité scandaleuse ? N'a-t-il pas voulu, lui, le paysan d'Aragon, le sourd, le flatteur des grands par obligation, avoir cette satisfaction de scandale, cette revanche : faire connaître ses relations avec celle qu'il appelait d'un ton goguenard « la d'Albe » (« La d'Albe est venue à mon atelier pour que je lui peigne la figure ») ? Les preuves ? Le portrait de 1795 où le doigt de la duchesse montre avec insistance la dalle où leurs deux noms sont symboliquement, et significativement associés. Le portrait de 1797 où elle porte un double anneau gravé Goya-Albe. Oui, si la Cayetana a voulu ajouter un amant imprévu à sa collection déjà originale, Goya a voulu que l'on sache qu'il avait, comme les autres, une duchesse dans son lit.

Tout s'explique : l'épisode d'Albe n'a pas pu laisser dans la vie de Goya les traces d'une crise de sentiment. Mais il a renforcé l'expérience de la cruauté du choc physique de 1792.

L'autre crise qui attend Goya le montre singulièrement équivoque dans son comportement. Il s'agit de la révolution et de la guerre qui dévastent l'Espagne à partir de 1808. Durant les seize ans qui le séparent de son départ pour Bordeaux, Goya se soumet aux événements. Il est la prudence même, l'opportunisme incarné. Au gré du sort des armes ou des révoltes, un roi succède à un autre, espagnol, étranger, faux libéral, vrai réactionnaire. Goya peint les généraux français et l'allégorie de Madrid en hommage à Joseph comme il peint Ferdinand et ses ministres, les collaborateurs comme les chefs de la résistance. Sous chaque régime, il assiste à toutes les séances commandées de l'Académie. Cette « corde raide » finit mal : il passe devant une cour d'épuration, lui qui a dessiné les *Désastres de la guerre,* pour son attitude durant l'occupation ennemie.

Serait-ce une sorte de *mauvaise conscience* qui fait que Goya peint ou dessine ses œuvres les plus signifiantes *après* les événements ou les sentiments qui en ont été la cause ? La duchesse nue deux ans après sa mort. Les *Mamelucks* et les *Fusillades du 3 mai* six ans après. Les *Caprices,* en dehors de certaines épreuves destinées à des amateurs, ne sont pas publiés. Les *Désastres de la guerre* ne le seront que trente-cinq ans après sa mort. Goya « n'est jamais à l'avant-garde des sentiments et des idées, ni des mœurs » fait remarquer un critique. *Il prend du champ.*

Cependant les événements de ces seize ans troubles et tragiques, dont le peintre a été jour par jour le témoin, ont ouvert à Goya le domaine de la pitié. D'une singulière façon, du reste. Non pas dans une adhésion affective immédiate du peintre, qui serait compassion. Car son sentiment *garde la marge du constat.* Il y a, entre les souffrances qu'il voit et son cœur qui les ressent, cette marge où il se complait dans l'horrible, dans l'anormal, dans l'odieux. On a noté son application à détailler les assassinats, les supplices, les viols, sa « patiente et presque sadique contemplation ». En ce sens sa pitié est assaut entre le sentiment et l'observation. De sorte que les tableaux et les dessins de la fin de sa vie porteront la double marque contradictoire d'une vision aiguë, cruelle, par là impitoyable et de ce sentiment complexe où la pitié est aussi cruauté. Le point de rencontre de ces deux comportements de Goya, celui du peintre et celui de l'homme, fait naître une *fureur* qui lui est propre, un transport hors de lui-même où l'assaillent, hors de la raison, les monstres de la mort, de la bêtise et de la misère.

« L'œuvre de Goya, écrit Claude Roy, si on l'arrache aux circonstances, aux foudres conjuguées de la maladie et des révolutions, des amours et des massacres, ce n'est plus qu'une devinette sublime, une série de rébus démentiels et superbes ». Mais c'est peut-être bien ainsi que l'entendait

Goya, qui semble n'avoir jamais voulu peindre sous la poussée de l'événement. Sa plus grande expérience, à laquelle on ne pense pas assez, a été sans doute la peinture de Vélasquez, dont il connut les œuvres des collections royales. Or Vélasquez lui a appris essentiellement la dissociation entre le sujet peint et l'exécution picturale. Le véritable sujet pour Goya c'est la peinture, le rendu plastique. Son fils, dans une note biographique remise à Carderera, a noté une expression qu'il employait toujours : « la magie de l'ambiance d'un tableau ». Cette *magie de l'ambiance* était sûrement pour Goya un phénomène purement technique, analogue à celui qu'ont recherché plus tard les Impressionnistes. Mais pour les Impressionnistes la *magie* se réduit à des recherches déterminées de lumière et de composition. On dirait au contraire que Goya procède volontairement sans système préconçu. Il cherche à recréer la *magie* à chaque œuvre. Il repousse toutes les recettes et toutes les facilités Gomez Moreno n'a pas manqué de relever qu'il peint très souvent ses figures sur des fonds inconsistants. Malraux écrit qu'il n'a pas de lumière, mais un éclairage. Un autre critique parle de sa « composition spontanée ». Goya ne s'embarrasse ni des problèmes de la lumière ni de ceux de la perspective ou de la composition. Il paraît ne se soumettre qu'aux *données immédiates de la peinture*. Avec elle il ne sait pas prendre du champ.

Après avoir quêté quarante ans la fortune et la considération des hommes, Goya a poursuivi quarante ans cette *magie de l'ambiance d'un tableau,* toujours fugitive mais toujours prête à renaître de son style esquissé, de ses violences, des touches contrastées de son pinceau. A vrai dire il faut se garder de faire de Goya un peintre d'idées. Devons-nous, à travers la fureur et la tension qui le déchirent malgré lui, parce qu'il est un témoin, devons-nous rechercher *seulement dans la peinture* la « clef » du vieillard *fou de magie* qui peignit à quatre-vingt-un ans la *Laitière de Bordeaux* ?

PIERRE GUERRE.

Goya, par Pierre Gassier, un volume relié toile, 140 pages, 57 reproductions en couleurs. Prix : 1.800 francs (*Coll. « Le goût de notre temps », Skira, éd.*).

Les fresques de San Antonio de la Florida de Goya, par E. Lafuente Ferrari, un volume relié toile, 150 pages, 42 grandes planches en couleurs. Prix : 5.800 francs (*A. Skira, éd.*).

L'amour de la peinture, Goya, Picasso et autres peintres, par Claude Roy, un volume, 254 pages. Prix : 750 francs (*Gallimard*).

LE THÉATRE

Entre la rentrée et le début du mois de Février, on a présenté à Paris environ soixante-dix nouveaux spectacles. Cette abondance même a quelque chose d'inquiétant : elle témoigne d'un certain marasme commercial du théâtre beaucoup plus que de l'épanouissement d'un grand nombre de génies nouveaux. Si on y regarde d'un peu plus près, on constate que les petits théâtres qui avaient la prétention de servir de laboratoires ont tendances à disparaître, on a fermé le théâtre de Poche, on n'a pas rouvert les Noctambules ni le théâtre du Quartier Latin, ni à peine le théâtre du Tertre. Mais quand on voit ce qui s'élabore dans les petites salles qui subsistent, on se demande parfois s'il faut le regretter : le théâtre de la Huchette quand on n'y reprend pas le classique Ionesco n'est plus guère qu'une écurie pour canassons fatigués et on y a vu des répétitions générales s'achever sous les rires et les quolibets ; le théâtre de Lutèce a été inauguré par une navrante niaiserie de son directeur (*Bistouri de Mon Cœur,* de M. Bergerot). Manifestement, il n'y a pas toujours d'harmonie préétablie entre les moyens financiers et les moyens intellectuels.

Il n'y en a d'ailleurs pas davantage dans les grands théâtres. On voit un certain nombre de spectacles aberrants dont l'apparition sur une scène ne peut s'expliquer que si tel ou tel directeur a misé sur le prestige commercial d'une vedette ou cédé aux douces pressions d'un commanditaire : ce sont en général de mauvais calculs en même temps que des occasions de mauvaises soirées. Mais on aurait tort d'être pessimiste : qu'une bonne pièce soit bien jouée, bien montée et le public vient, dans quelque ordre que ce soit. L'un des plus grands succès de la saison, et des plus sympathiques va à une œuvre difficile, le *Requiem Pour une Nonne,* de William Faulkner et Albert Camus.

Pas de vedette de première grandeur, pas de mise en scène accrocheuse, de bons décors de Mme Léonor Fini, mais des décors qui, très volontairement, ne cherchent pas à faire pousser des oh et des ah. Un texte qui est celui d'un roman

dialogué dont M. Camus a éliminé les parties descriptives et les passages de commentaire. Une tragédie parfois bizarre, mais écrasante et qui ne permet jamais au spectateur de se reprendre. Pourquoi cette pieuse négresse a-t-elle assassiné l'enfant confié à sa garde ? C'est de la mère de l'enfant, Temple Drake, qu'à la veille de l'exécution nous entendrons la confession. Son histoire, c'est encore surchargée et compliquée, la rocambolesque aventure qui servait de canevas à Faulkner dans *Sanctuaire*. Mais nous oublions tout de suite l'aspect de « série noire » parce que derrière la complexité des incidents, c'est une présence simple qui se manifeste : celle du Mal. La confession que l'on arrache à Temple, c'est la confession du mal qui la possède. Mais en tuant l'enfant, la négresse avait, avec ses moyens, pratiqué un horrible exorcisme par le sacrifice humain. Et nous entrevoyons mieux encore que sa justification, sa réussite puisque en dépit de la loi humaine, la réussite se mesure ici en termes de rachat et de salut. L'atmosphère entretenue par Faulkner dans la petite ville du Sud où se passe l'action est une atmosphère de tragédie grecque, mais il est évidemment impossible d'oublier que cette tragédie n'aurait aucun sens dans un monde non marqué par le christianisme et en quelque sorte par un christianisme à la Dostoievski. M. Albert Camus dans l'établissement du texte français comme dans sa mise en scène s'est montré fort respecteux des intentions de son auteur, même s'il est lui beaucoup moins sensible au poids de cette sorte de jansénisme passionnel et dévoyé. Et le rôle a trouvé en Mlle Catherine Sellers quelqu'un qui est peut-être mieux qu'une comédienne, une grande tragédienne toujours humaine, toujours à la portée de la main.

Deux autres spectacles ont appelé toute notre sympathie : ce sont les deux « créations » de Tchekhov, *Ce Fou de Platonov* au T.N.P. et *Ivanov* par la compagnie Jacques Mauclair au théâtre d'Aujourd'hui. Deux pièces de jeunesse que le succès des grandes œuvres de la maturité a encouragé à retrouver : et deux pièces où nous retrouvons en effet le monde de Tchekhov, ses personnages favoris, sa manière de conduire l'action (ou l'inaction) et la couleur de son âme. La version que M. Pol Quentin nous a donné de *Platonov* est parait-il une version abrégée et en quelque sorte stylisée L'exposition y est lente et touffue, puis les caractères se dégagent autour de celui de Platonov le coq de village ivrogne et dépassé par son succès. M. Jean Vilar et Mme Maria Casarès ont dessiné avec beaucoup de soin des rôles qui n'étaient peut-être pas exactement pour eux. De même que M. Jacques Mauclair n'était peut-être pas exactement Ivanov dans la pièce du même nom, pièce achevée par Tchekhov lui-même celle-là et où l'on sent même des influences d'une « dramaturgie » conventionnelle dont il se dégagera plus tard. Mais la joie de découvrir la pièce l'emportait sur les petites

restrictions de mise en scène ou d'interprétation. La popularité de Tchekhov au théâtre, à Paris et ailleurs depuis quelques années est un signe qui méritait d'être étudié : rien de plus éloigné en apparence des recherches les plus modernes, de l'univers technique et moral de notre jeune théâtre, rien de plus proche en apparence de l'univers du théâtre « bourgeois » et cependant rien de plus accordé au meilleur de notre sensibilité. C'est un théâtre qui se moque de l'intelligence parce qu'il a l'intelligence de l'âme et qu'il sait nous la communiquer en se moquant des techniques.

Du côté (gauche) d'un certain jeune théâtre, on continue à faire grand bruit de Bertolt Brecht, de son œuvre et de ses théories, et c'est sans doute avec raison. Mais si les pièces sont publiées (dans un désordre chronologique à peu près parfait et avec des notices parfois insuffisantes) on ne sait pourquoi, les jeunes animateurs ne font guère d'effort pour les monter. Nous avons vu depuis la rentrée un spectacle Bertolt Brecht composé comme un recueil de morceaux choisis et *Grand'Peur et Misères du III Reich* (au Petit Marigny). La première soirée donnait une idée de l'écrivain engagé plus que du dramaturge, et ranimait pour beaucoup la nostalgie de l'*Opéra de Quat'Sous ;* la seconde était composée d'un certain nombre de saynettes de propagande anti-hitlérienne, la plupart grossièrement coloriées. Que la vertu de ce théâtre soit dans sa participation pleinement consciente aux grands problèmes politiques de son époque, il se peut : mais lorsque le visage de ces problèmes change, le risque de caducité n'en est que plus grand. Il ne reste plus que les fragments d'une médiocre fresque historique — ou une machine de guerre qu'il faut retourner contre d'autres tyrannies policières...

Pièce politique également, et pièce « brechtienne » *Les Coréens,* la première œuvre de M. Michel Vinaver et jusqu'à présent l'une des premières œuvres les plus intéressantes de la saison. C'est une suite de scènes de la guerre de Corée, vécues ou bien par des paysans misérables, ou bien par des soldats du bataillon français. La pièce exalte subtilement le nationalisme coréen dressé contre l'envahisseur, le soldat blanc (entendez américain, le soldat rouge paraissant aux coréens de M. Vinaver beaucoup plus assimilable). Et en même temps le meilleur des soldats français se démobilise tout seul intérieurement, abandonne la guerre pour partager le sort des misérables et attendre la fin et la délivrance. On entend bien ce que M. Vinaver veut dire : mais on peut aussi fermer à demi l'oreille et voir dans son œuvre une protestation contre toutes les horreurs de toutes les guerres et finalement une sorte de recours à la non-violence. Pièce lente et savante qui a été montée à Lyon d'abord, par M. Roger Planchon, dans un mouvement très cinématographique,

à Paris ensuite par M. Serreau d'une manière moins rapide, qui soulignait peut-être mieux les intentions de l'auteur mais dispersait et diminuait l'intérêt dramatique.

D'intérêt dramatique, il n'y en avait malheureusement aucun ni dans la première pièce de Mme Marguerite Duras, ni dans celle de M. Jean Dutourd. Mme Duras a eu l'idée malheureuse de faire dialoguer un de ses romans par deux personnages immobiles, assis sur deux chaises, dans un square : ce que nous entendions intérieurement avec plaisir à la lecture du livre devenait source de morne ennui à la scène. M. Jean Dutourd, lui, a composé de longues discussions entre Adam, Eve, Dieu et des anges dans un autre square, le paradis terrestre. Malgré le vernis d'une bonne langue, cette théologie à la Sacha Guitry mâtiné de père Teilhard de Chardin supportait mal la réflexion. Disons que c'est une œuvre ancienne et que M. Dutourd depuis a trouvé sa voie, celle de la crémerie.

A mi-chemin du boulevard, deux autres romanciers nous ont donné des pièces estimables : *L'Œuf* de M. Félicien Marceau à l'Atelier, et *La Nuit Romaine* de M. Albert Vidalie au théâtre Hébertot. *L'Œuf* est une pièce-monologue, le personnage principal nous exposant ses souvenirs, ses expériences, sa philosophie tout en revivant certaines scènes devant nous. Cette philosophie (que le monde est fermé comme un œuf et qu'un pauvre diable a bien de la peine à y entrer, à s'y introduire par effraction et sans omelette) n'a rien de très original ni de très vigoureux. Mais tout ce qui est dialogue, mouvement dramatique est excellent, un humour un peu gros coule de source, la pièce se fait écouter jusqu'au bout malgré une rupture de ton au milieu du 2me acte : dans un ingénieux système de décors tournants de M. Jacques Noël, elle est fort bien mise en scène par M. André Barsacq, et admirablement jouée par M. Jacques Duby. Il y a sans doute du trompe-l'œil dans l'originalité de ce spectacle, mais on se laisse duper non sans plaisir.

Sur le thème des Cenci, M. Albert Vidalie a composé une sorte de brève tragédie romantique qui a été montée avec éclat. L'auteur des *Bijoutiers au Clair de Lune* aime raconter de belles histoires, et il a raconté l'histoire des Cenci, pleine de bruit, de fureur et de passion avec un grand goût de la couleur, aussi bien dans le langage, superbe et généreux, que dans le choix des détails. Nuit de sang et nuit de sensualité triomphante qui ne pouvait être rendue dans un autre ton et qui a de grands moments. L'auteur a eu le courage de son romantisme, et Mme Marcelle Tassencourt pour la mise en scène, Mme Claude Génia pour le rôle principal ont animé tout cela avec beaucoup de bonheur, même si leurs tempéraments les portent sans doute dans une autre direction.

Un peu partout, on fait appel à la garde, à la vieille garde des auteurs chevronnés et même de leurs vieilles pièces. Nous avons vu deux pièces, une nouvelle et une ancienne de M. de Montherlant, deux pièces, une nouvelle et une ancienne également de M. Marcel Pagnol, deux pièces nouvelles de M. Armand Salacrou, une reprise de Crommelynck, une reprise de Giraudoux, une pièce nouvelle de M. Jean Anouilh, une autre de M. Julien Green, une autre encore de M. Marcel Achard. Spectacles qui ont connu ou qui connaissent des fortunes diverses : les deux Montherlant, *Brocéliande* au Français et *Celles qu'on tient dans ses bras* aux Ambassadeurs sont des pièces en veston, et le costume moderne dissimule toujours moins bien que le costume historique ce qu'il y a de factice dans le personnage et dans les personnages de M. de Montherlant. Pourtant ce sont deux pièces presque lyriques, dans la mesure où le héros ici et là est un bourgeois sexagénaire ou presque qui mesure enfin qu'il a beaucoup embrassé et mal étreint. Mais cet aspect est recouvert par tout un fatras verbal, une enflure du cœur qui corrompt subtilement jusqu'à la qualité du langage. Qu'il soit entendu que M. de Montherlant est de la race de ces actrices qui se font appeler « les grandes dames du théâtre français », et laissons le temps séparer dans ces œuvres la part de cabotinage et la part de grandeur véritable.

Une très bonne reprise de *Topaze* avec M. Fernand Gravey nous a consolés de la création moins heureuse de *Fabien*. Dans *Topaze,* la part de satire s'est émoussée, mais la mécanique reste très bien huilée. Et *Fabien,* c'est une erreur, parce que M. Pagnol est sans doute trop bon pour bien peindre des personnages abjects comme son héros et trop intelligent pour réussir le portrait d'une complète idiote comme son héroïne.

Il y a presque toujours quelque chose de très volontaire, de concerté, voire d'agressivement arbitraire au départ des pièces de M. Armand Salacrou. Il aime partir d'un postulat qui étonne notre psychologie courante et développer ensuite son raisonnement en restant au flanc de l'absurde. Dans les mauvais jours, cela sent le travail, la philosophie un peu laborieuse, dans les bons, une sorte d'insolence heureuse nous oblige de suivre jusqu'au bout un dramaturge d'une extrême habileté technique et un dialoguiste amusant. Disons qu'*Une Femme Trop Honnête* est un Salacrou d'un assez bon jour, et *Le Miroir* d'un moins bon, ni l'une ni l'autre de ces deux pièces ne devant sans doute beaucoup marquer dans la carrière de l'auteur.

L'Ombre n'est pas non plus la meilleure pièce de M. Julien Green. C'est une sorte de jeu dramatique de la jalousie et de la mort dont le thème et l'atmosphère ont toutes les qualités que nous aimons dans les romans de M. Green. Mais

la pièce part lentement, après un acte qui est d'explication plus encore que d'exposition, et surtout elle paraissait mise en scène avec un excès de clarté par M. Jean Meyer, jouée à contresens par M. Jean Chevrier qui campait en guise de visionnaire, une sorte de rustre épais et borné. Peut-être une autre interprétation pourrait-elle nous révéler la pièce.

Au contraire, dans la carrière féconde, trop féconde de M. Marcel Achard on marquera d'un caillou blanc l'année de *Patate*. On y trouve un bon personnage, un Jean de la Lune vieilli, qui n'a pas été dans la lune, qui en est un peu marri, mais ne perd pas tout espoir d'y aller un jour, quelqu'un de gentil, même quand il se fait peur à lui-même. Puis un autre personnage, de jeune fille très moderne, qui doit sans doute quelque chose à Mlle Françoise Sagan ou à ses héroïnes. Le conflit des générations est dessiné d'une main légère et sûre, les aspects dramatiques du sujet sont prestement esquivés ou dissimulés par un dialogue extrêmement brillant. De M. Pierre Dux à Mlle Sophie Daumier, de M. Maurice Teynac à Mme Simone Renant et à Mme Jandeline, c'est joué exactement dans le ton, et cela fera au boulevard (et même un peu plus haut : le théâtre Saint-Georges est à flanc de coteau) un succès mérité.

M. Jean Anouilh tient un succès aussi avec *Pauvre Bitos :* mais le mérite-t-il ? On sait que M. Anouilh est un auteur qui tient le plus grand compte de la critique et que pour cette pièce-ci comme pour *Ornifle,* la précédente, il a fait subir à son œuvre de profondes modifications après la lecture de la presse. *Pauvre Bitos,* c'est une sorte de vie romancée de Robespierre destinée à confondre et à fustiger un de ces petits Robespierre de chef-lieu de canton comme on en a vus à la faveur des désordres de la libération en 1944. Le premier soir, la pièce oscillait dangereusement entre les deux plans de la durée, l'époque révolutionnaire et la nôtre, elle cherchait son équilibre et au troisième acte, elle cherchait pendant de longues minutes son point de chute. C'est sans doute à tout cela qu'en dramaturge expert, M. Jean Anouilh a remédié, et il est probable que resserrée, renforcée, la pièce doit beaucoup mieux porter. Mais ce qui était le plus gênant le premier soir et qui n'a sans doute pas bougé, c'est une sorte de déversement boueux de la haine. Satire, utile et juste satire, mais qui vient non point d'un esprit libre, mais d'un esprit accablé de rancunes et de rancœurs. Or, c'est probablement cette cuisine de la haine qui vaut à M. Anouilh son succès de public. D'année en année, les thèmes obsessionnels du théâtre de M. Anouilh semblent devenir plus envahissants, plus gênants, — sauf celui de la pureté perdue qui jadis leur faisait équilibre.

Trois vieux magiciens nous sont revenus sans grand bonheur au total : M. Fernand Crommelynck avec la reprise

de *Chaud et Froid,* Jean Giraudoux avec celle d'*Amphitryon 38,* Bernard Shaw avec *La Profession de Mme Warren* et *César et Cléopâtre*. Intelligemment montée, bien jouée (Mme Claude Gensac, Mlle Annie Fargue, M. Alain Quercy, etc.), débordante d'invention et de mouvement dramatique, riche de poésie et de trouvailles verbales, la pièce de M. Crommelynck n'a pas semblé passer tout à fait la rampe. On avait l'impression qu'elle n'avait rien à nous dire pour le moment : il faut attendre sans désespérer. Au contraire, la pièce de Giraudoux n'a pas perdu son pouvoir verbal, elle amuse, elle éblouit encore, elle manifeste une sorte de sagesse du langage en même temps qu'une sagesse de la vie et de l'amour. Malheureusement, il fallait la voir malgré de laids décors, une mise en scène débile et une interprétation de hasard où le meilleur (Mme Gaby Sylvia, M. Philippe Nicaud) n'avait pas la meilleure part.

Les deux reprises de Bernard Shaw ne permettent pas de décider nettement si Shaw est au paradis ou au purgatoire des auteurs dramatiques. Une merveilleuse représentation de *Candida,* une bonne représentation de *César et Cléopâtre* par des troupes anglaises au dernier festival de Paris avaient séduit.. *La Profession de Mme Warren* est de ces pièces (comme celles d'Ibsen trop souvent) dont la caducité tient à l'évolution des mœurs : la suffragette, la femme au travail ne sont plus des sujets dramatiques, et la morale victorienne est bien loin... Mme Valentine Tessier était une superbe Mme Warren, mais le rôle ne comporte guère que deux grandes scènes et le reste de la représentation était lourd. De même M. Jean Marais a pris avec le plus grand bonheur le tournant de sa carrière en jouant le vieux César, et Mlle Spira est une bonne Cléopâtre : mais la pièce est drôle et mince, et la mise en scène en demi grand spectacle écrasait la pochade au lieu de la mettre en valeur.

Deux pièces américaines *Thé et Sympathie* de M. Robert Anderson, et *La Chatte sur le toit Brûlant* de M. Tennesse Williams ont été créées à Paris avec succès. Elles rôdent toutes les deux autour d'un sujet brûlant en effet, l'homosexualité, mais elles y touchent avec de fausses audaces assez décevantes. L'histoire du très jeune garçon injustement soupçonné de ne pas aimer les femmes et auquel l'esprit vient au moment où le rideau tombe grâce à la maternelle compréhension de l'épouse d'un de ses professeurs serait même un peu ridicule si la pièce de M. Anderson n'était jouée au théâtre de Paris avec un très grand art, plein de tact et de retenue par Mme Ingrid Bergman (à laquelle M. Jean-Loup Philippe donne fort bien la réplique). C'est elle qui vaut le voyage et fait le succès de la pièce. De même, le spectacle de Mme Jeanne Moreau en petite tenue se traînant au pied de son bel indifférent de mari (il est plongé dans le

whisky et le regret d'avoir compris trop tard la nature de son sentiment pour un ami qui s'est suicidé) est à la fois gênant et cocasse, mais la pièce habilement montée remporte un succès, qui n'est ni un succès littéraire, ni un succès d'audace, mais un succès de boulevard.

Parmi les spectacles aimables et légers, on peut aimer *Misère et Noblesse,* un vaudeville italien de la fin du siècle dernier joué dans le mouvement par la compagnie Jacques Fabbri ; une reprise dans le style 1925 de l'*Ecole des Cocottes* (à laquelle la petite comédie de MM. Barillet et Grédy *L'Or et la Paille* peut former une sorte de cours complémentaires pour les élèves de 1957) ; et surtout *Irma la Douce,* une comédie de M. Breffort, truffée de chansons de Mme Marguerite Monnot : c'est le meilleur spectacle d'humour tendre de cette saison. Mieux vaut faire le silence sur les pièces de MM. André Lang, Pol Quentin, Roger Féral et quelques autres, par souci de bonté ou par souci de décence.

Achevons le tour d'horizon par les grands classiques : au T.N.P. M. Jean Vilar a monté *Le Mariage de Figaro* d'une manière assez contestable (il en a fait, non point la suite du *Barbier de Séville,* mais le prélude de *La Mère Coupable*) et M. Raymond Hermantier le *Jules César* de Shakespeare en cherchant de grossiers effets de théâtre et d'interprétation plus que l'intelligence du texte. La Comédie Française nous a donné une adaptation sommaire et pauvre des *Misérables* par M. Paul Achard et une reprise passablement ridicule de *Coriolan.* Mais on y joue fort bien *Bérénice* (Annie Ducaux, Escande, Deschamps) ou *La Seconde Surprise de l'Amour* (Perdrière, Gaudeau, Galabru). Dans *Les Fourberies de Scapin,* M. Robert Hirsch démontre d'une façon étourdissante qu'il est un acteur capable de toutes les virtuosités (mais dans la petite pièce de M. Jules Romains, *Amédée et les Messieurs en Rang,* il prouve encore mieux qu'il est un très grand comédien). Enfin si un bon spectacle méritait un prix de courage et d'encouragement, il faudrait citer le *Don Carlos* de Schiller au Vieux-Colombier, avec un Hermantier tempéré, Raymond Gérôme, Hubert Noël, etc.

ROBERT KANTERS.

KANTISME ET PHILOSOPHIE

Dans l'esprit de Kant, la *Critique de la raison pure,* en se constituant comme un tribunal de la raison, devait permettre de juger les controverses de cette faculté et procurer la « tranquillité d'un état légal » amenant « une paix éternelle » [1]. Or, bien loin d'avoir atteint ce but, Kant a suscité l'apparition de philosophies qui ont voulu éclaircir, compléter ou rénover le kantisme, la paix éternelle provoquait en réalité une crise; comme le dit Schopenhauer: « tous remarquèrent qu'il était arrivé quelque chose de grand, mais personne ne savait au juste quoi. Ils sentaient bien que toute la philosophie antérieure n'avait été qu'un songe stérile et que la génération nouvelle était en train de s'éveiller; mais actuellement où devaient-ils se prendre ? Ils ne le savaient point. C'était dans tous les esprits un grand vide et une grande inquiétude » [2]. A ceux qui se réclamaient de Kant la *Critique* apparut comme une œuvre négative: en voulant résoudre une crise, le kantisme en ouvrait en réalité une autre. C'est ainsi que des esprits aussi différents que Schulze et Hamann tirèrent du kantisme des conclusions qui le « réfutent » et qui aboutissent au scepticisme de l'*Enésidème* chez le premier, au mysticisme de la *Métacritique* chez le second.

Victor Delbos [3] avait déjà étudié comment Fichte, Schelling, Hegel, s'étaient proposé d'achever le kantisme en cherchant des principes capables de permettre une organisation de la philosophie selon une méthode rigoureuse; un des derniers historiens de Kant, Jules Vuillemin, vient de consacrer au criticisme deux pénétrants ouvrages : *L'héritage kantien et la révolution copernicienne* et *Physique et métaphysique kantiennes* [4] dans lesquels, en tant que fidèle disciple de M. Guéroult, il veut faire une œuvre objective

(1) *Critique de la r. p.* (Trad. Barni Archambault), t. II, p. 238.
(2) *Du monde comme volonté et représentation* (Trad. Burdeau), t. II, p. 15.
(3) *De Kant aux post-kantiens* (Paris, 1940 - Cours de 1909).
(4) P.U.F. 1954 et 1955.

« au sens le plus rigoureux le plus scientifique du terme » [5]; il nous a paru intéressant d'opposer ce projet à celui de Heidegger dans *Kant et le problème de la métaphysique* [6] où l'auteur nous convie à un dialogue avec Kant, où il cherche à parvenir à une « répétition » du kantisme, une répétition qui ne soit pas une reproduction objective mais qui soit quelque chose comme ces tableaux où van Gogh avait pris pour modèles des œuvres de G. Doré ou d'E. Delacroix: les personnalités des deux auteurs ne se nient pas ni ne se confondent, elles se renforcent. La comparaison du travail de Vuillemin et de celui de Heidegger pourrait nous permettre de mieux préciser les mérites respectifs de ces deux philosophes, la grandeur de Kant et finalement le sens de la philosophie.

Kant, on le sait, s'est trouvé en face d'une situation de fait dont il a voulu rendre compte: les métaphysiques échouent dans leurs spéculations sur le transcendant; la science, elle, réussit à constituer une connaissance vérifiable et nécessaire du réel. Or lorsqu'une philosophie part des choses pour comprendre comment elles sont pensables selon des lois rationnelles, elle ne peut dépasser le stade de ce scepticisme auquel nous condamne Hume et qui est le fruit sans cesse renaissant de l'empirisme; il importe donc de répondre à la question fondamentale: « *comment une connaissance par raison pure est-elle possible ?* » [7]. Pour ce faire Kant opère une révolution du type de celle que Copernic avait faite en astronomie: « on a admis jusqu'ici que nos connaissances devaient se régler sur les objets... que l'on cherche donc une fois si nous ne serions pas plus heureux dans les problèmes de la métaphysique en supposant que les objets se règlent sur notre connaissance » [8]. Il serait donc possible de parler ici d'un humanisme, Kant se proposant de jeter les bases d'une théorie de la connaissance qui ne soit ni en deçà de la raison humaine (empirisme) ni au delà (mysticisme). Mais d'un autre côté la philosophie pratique de Kant s'achève en une vision morale du monde, couronnée par les postulats de la raison pratique, où la nature apparaît comme dépendante de la moralité; à la genèse Kant substitue la facticité lorsqu'il parle d'une harmonie du bonheur et de la moralité, du progrès indéfini de la conscience de soi morale et de la nécessité d'un saint législateur du monde. Si bien qu'en faisant appel à la chose-en-soi ou à un entendement infini, Kant rejette au delà de la conscience de soi l'unité d'un système qui n'est plus un humanisme total. — Hegel a souligné cette contradiction fondamentale du système kantien [9]

(5) *Physique et Métaphysique kantiennes*, p. 2.
(6) *Kant et le problème de la métaphysique*. Introduction et traduction de A. de Waelhens et W. Biemel (Paris, 1953).
(7) Kant: *Prolégomènes* (Trad. Gibelin), p. 33.
(8) *Critique de la raison pure*, t. I, p. 21.
(9) *Phénoménologie de l'Esprit* (Trad. Hyppolite), t. II, pp. 144... 168).

et montre qu'elle se retrouve dans des glissements, des déplacements (Verstellungen) de thèses, qui peuvent aller de l'inattention à l'hypocrisie. Bref comme le dit Vuillemin on ne sait si Kant glorifie finalement l'homme ou s'il l'anéantit en Dieu, la raison pratique signifie-t-elle humanisme ou mysticisme, la nouvelle métaphysique kantienne est-elle une métaphysique de la finitude ou de l'infini, la philosophie transcendentale tient-elle les promeses de la révolution copernicienne et nous conduit-elle à une finitude constituante coupée des « arrière-mondes », ou nous ramène-t-elle à une métaphysique de l'infini remettant la philosophie au service de la théologie ?

Si l'on veut comprendre le travail de Vuillemin il faut avoir présente à l'esprit la position philosophique qui est la sienne et qu'il donne comme le point vers lequel convergent une philosophie et une histoire de la philosophie données comme des sciences rigoureuses : pour Vuillemin il existe des fondements certains de la philosophie qui ne peuvent se trouver que dans un humanisme où se trouve vaincu le « préjugé... qui rattache encore l'homme à la transcendance divine » (10). Il s'agit pour la philosophie moderne d'atteindre le véritable temps de la finitude, c'est-à-dire celui de l'histoire au cours de laquelle l'homme transforme la nature par son travail. Nous avons donc besoin d'une « révolution ptolémaïque » (11) où l'homme tournerait autour des choses et substituerait « au *cogito* humain dans un univers de dieux le travail humain dans le monde des hommes » (12). Bref pour Vuillemin il ne peut exister d'autre philosophie qu'humaniste et athée (13) ; cette conception « rigoureusement scientifique » nous invite donc à substituer une thanatodicée à toutes les tentatives de théodicée (14).

Dès lors la direction du travail de Vuillemin sur Kant apparait clairement. D'une part il s'agit de montrer qu'il y a chez Kant un acte révolutionnaire qui consiste à établir une théorie de la connaissance conséquente ne faisant jamais appel à Dieu, où les notions du connaître n'ont de sens que si on les conserve dans les limites de l'expérience possible et si on les coupe de tout contexte théologique (15) ; Vuillemin étudie très minutieusement cette théorie kantienne de la connaissance en fonction de la théorie kantienne de la physique et pour cela rapproche de très près l'*Analytique des Principes* et les *Premiers principes métaphysiques de la nature* dont celle-là constitue les Grundlegung et sur l'importance desquels

(10) *L'héritage kantien...*, (p. 296, note 1).
(11) *Ibid.*, p. 306.
(12) *Ibid.*
(13) *L'humanisme athée chez Feuerbach* (Deucalion n° 4, p. 46).
(14) *Ibid.*, p. 23.
(15) *Physique et métaphysique kantiennes*, p. 358.

Ch. Andler avait déjà attiré l'attention [16]. D'autre part il s'agit de démonter et de dénoncer les déplacements, les glissements subreptices inavoués, et pour l'auteur inavouables, par lesquels les interprètes de Kant ont cherché à le systématiser à partir d'un élément privilégié du système : « aux trois parties de la *Critique de la raison pure* vont correspondre trois lectures successives, trois interprétations qui, pour rendre cohérente cette *Critique*, vont délibérément partir d'un « élément » et lui subordonner les autres » [17].

Le post-kantisme avec Fichte s'appuie sur la *Dialectique :* il cherche à déduire la connaissance a priori que nous avons du monde, à partir de l'immanence du Moi fini en général ; dans ses premières œuvres Fichte semble donc s'en tenir au point de vue de la genèse. Or à partir du moment où l'on passe de l'idéalisme théorique au réalisme moral chez le même auteur, la facticité surgit et contredit la genèse. Il y a contradiction entre ce que Fichte dit et ce qu'il fait : il affirme que le *pour-soi* n'emprunte qu'à lui-même la lumière de son autoconstruction, mais en réalité au moment de la genèse de ce *pour-soi* il emprunte sa lumière à un *en-soi* qui retourne au dogmatisme. Ainsi donc « la conscience de soi a à attendre la clarté des actes qu'elle produit de l'Autre absolu dont son mouvement phénoménal ne fait que reproduire illusoirement dans l'ombre de la Terre et sous la forme d'une image mobile l'absolue non-genèse et l'immobile éternité » [18].

Le néo-kantisme avec Hermann Cohen s'appuie sur l'*Analytique ;* pour lui l'objet n'est qu'un tissu de concepts et nous n'avons nullement besoin de faire appel aux intuitions sensibles, cette origine des objets par la pensée trouve son principe dans le calcul infinitésimal qui nous fournit la réalité intellectuelle du mouvement de l'accélération des lois de la nature, la quantité infinitésimale est l'unité antérieure à l'extension et au nombre. Mais par ce biais la philosophie devient la servante des sciences, qu'adviendra-t-il de cette philosophie si la science change ? « En refusant le rapport de la connaissance à l'histoire et en croyant pouvoir définir hors de celle-ci des méthodes éternelles de connaissances aptes à délimiter précisément le « transcendantal », Cohen appuyait en réalité son positivisme scientifique à une métaphysique de l'infini et retrouvait naturellement les apories et les déplacements que l'interprétation fichtéenne a déjà mis en lumière » [19]. Comme il appert dans la dernière partie de son œuvre, Cohen étaye le caractère transcendental de la connaissance en l'appuyant sur le contenu divin de la pensée : « une fois de plus la réflexion divine est la vérité de l'intuition

(16) Cf. l'introduction d'Andler à la traduction d'Andler et Chavannes des *Premiers principes métaphysiques de la nature de Kant.*
(17) *L'héritage...*, p. 13.
(18) *Ibid.*, p. 123.
(19) *L'héritage...*, p. 205.

humaine » [20] et l'on fait venir l'Absolu « à la rescousse ». — Ainsi donc « l'interprétation positiviste de l'idéalisme kantien conduit nécessairement et quoiqu'elle en est à une métaphysique de l'absolu » [21].

L'existentialisme avec Heidegger [22] s'appuie sur l'*Esthétique* pour repenser le kantisme. L'attitude de Heidegger à l'égard de Kant n'a pas toujours été la même, dans *Sein und Zeit* il critique Kant qu'il situe dans la lignée de Descartes : on a séparé le sujet de l'objet et l'on se demande ensuite comment celui-là peut aller vers celui-ci ; c'était précisément, pour Heidegger, le problème qu'il ne fallait pas poser ; en outre Heidegger voit dans le temps kantien la forme du sens intime. Dans *Kant et le problème de la métaphysique*, Heidegger fait un grand éloge de Kant à qui il sait gré d'avoir montré que toute notre connaissance est finie. Elle est finie car nous n'avons pas d'intuition intelligible ; nous sommes devant des choses avec qui nous sommes en relation par la sensation, la raison est donc limitée par notre réceptivité sensible. Mais cette réceptivité et la raison elle-même dépendent d'une racine commune qui est l'imagination, elle-même dépendante du temps : « l'instauration kantienne du fondement de la métaphysique conduit à l'imagination transcendantale. Celle-ci forme la racine commune des deux souches que sont la sensibilité et l'entendement. Elle rend ainsi possible l'unité originelle de la synthèse ontologique. Cette racine est implantée elle-même dans le temps originel. Le fondement originel qui se dévoile dans l'instauration kantienne du fondement est le temps » [23]. Par conséquent la métaphysique kantienne se justifie à partir d'une ontologie fondamentale, l'interrogation relative à la nature de l'homme est portée par la question de l'Etre qui la dépasse, « la préséance de la connaissance ontologique sur la connaissance ontique forme pour Heidegger le sens authentique de la révolution copernicienne » [24]. L'historicité de l'homme témoigne que l'homme, en un sens, révèle l'Etre et chaque époque de cette révélation n'annule pas les précédentes, elles attestent seulement l'inexhaustivité de l'Etre qui en fonde la diversité. Comme le dit fort bien M. Dufrenne « la philosophie de Heidegger débouche sur une théorie de la création ; l'ontologie est à sa manière une théologie, qui ne comporte pas une eschatologie, mais si l'on ose dire une *protologie* » [25]. On voit donc quel va être le jugement de Vuillemin : il y a bien chez le Kant de Heidegger une autonomie de la genèse, une

(20) *Ibid.*, p. 206.
(21) *L'héritage...*, p. 210.
(22) Notons que Heidegger a refusé l'épithète « existentialiste », sa philosophie est une philosophie de l'Etre et non de l'existence.
(23) Heidegger : *Kant et le problème de la métaphysique*, p. 256.
24) *Ibid.*, introduction des traducteurs, p. 16.
(25) M. Dufrenne : *Heidegger et Kant* (Revue de métaphysique, 1949, n° 1, p. 27).

métaphysique de la finitude qui se constitue, mais cette genèse recourt à une facticité, à un principe qui lui pré-existe et la juge. Il y a une pré-structure de l'existant lui-même et par là l'infini se trouve réintroduit : « que veut signifier Heidegger lorsqu'il déclare que l'existant n'est pas temporel parce qu'il est historique, mais qu'au contraire il est historique parce qu'il est temporel, sinon que la réduction universelle des vérités au temps et à la finitude trouve son terme dans l'enracinement éternel de cette réduction même ? L'histoire n'est plus en son déroulement effectif la source de la vérité, mais il y a une source de l'histoire elle-même : la constitution *a priori* et éternelle de l'existant, la temporalisation. Par ce biais, Heidegger sauve Dieu que le principe de sa métaphysique de la finitude condamnait... L'existentialisme proclame une histoire des essences pour s'aliéner dans une éternité de l'existence » (26).

Ainsi donc se trouvent dévoilés les déplacements auxquels a donné naissance la philosophie kantienne : « à chaque fois, au lieu qu'à la façon des classiques le philosophe ne parte du relatif que pour mieux le fonder dans l'absolu, l'absolu se trouve d'abord supprimé pour que, finalement, l'on s'aperçoive d'une mystification incroyable : tout ce qui se passe dans la finitude — y compris la négation de l'absolu — ne fait qu'exprimer les voies cachées de l'infini... A l'époque classique la philosophie se présentait comme le complément de la théologie. La philosophie moderne croit supprimer la religion quand, en réalité, elle veut en être le substitut... Dieu n'est plus, mais la philosophie qui proclame l'inexistence de Dieu représente aussi la divinité nouvelle. L'absence du sacré est prononcée avec les rites mêmes du sacré. Et l'angoisse, ce néant de révélation, tient encore lieu de révélation. De sorte que la Révolution copernicienne ne se conçoit pas sans des philosophes inspirés, héritiers des Grands-Prêtres dans les religions de la mort » (27).

Le peu que nous avons pu dire de l'ouvrage de Heidegger suffit à montrer que celui-ci a étudié Kant selon une méthode toute différence de celle de Vuillemin. Ici point d'étude « rigoureusement scientifique » mais une tentative pour repenser le kantisme. Certains diront que Heidegger tente de faire de Kant non pas son maître mais son disciple, selon une méthode déjà appliquée à Anaximandre, Parménide et Héraclite ; mais Heidegger s'en félicite : « Sans cesse on s'irrite de l'arbitraire de mes interprétations. Ce reproche trouvera dans cet écrit un excellent aliment » (28). Heidegger cite un mot de Kant (29) où celui-ci dit que bien des lecteurs

(26) *L héritage...*, p. 295.
(27) *Ibid.*, p. 301-202.
(28) Avant-propos de la 2me édition (p. 55).
(29) Loc. cit. p. 256.

sont incapables de reconnaître au delà des mots que les philosophes ont employés, ce que ceux-ci ont *voulu dire;* Heidegger a cherché à mettre en évidence ce que Kant a voulu dire et « une interprétation doit fatalement user de violence » [30], une violence non arbitraire mais guidée par la force d'une idée inspiratrice. Ce à quoi Heidegger nous convie c'est à une « répétition de l'instauration du fondement de la métaphysique », à une reprise du kantisme qui n'a rien à voir avec une stérile tautologie, mais veut être un effort pour nous interroger sur Kant à la lumière de ses interrogations et par là même découvrir sinon une source, du moins l'attente d'une source, car les trois grands problèmes de Kant « que puis-je savoir ? que dois-je faire ? que m'est-il permis d'espérer ? » [31] convergent vers un quatrième et unique « qu'est-ce que l'homme ? » [32]. Cette interrogation nous invite à poser la problématique de l'instauration du fondement de la métaphysique, problématique de la finitude impliquant une ontologie fondamentale. Comme le dit H. Birault [33] « parce que l'Etre lui-même est Mystère, il nous « mystifie » constamment et ainsi l'homme, ne parvenant pas à le suivre, erre dans l'Histoire ». Et Heidegger prend la précaution de « maintenir ouvertes les questions » posées par son enquête [34], son ouvrage se termine par toute une série d'interrogations parmi lesquelles nous retiendrions volontiers celle-ci: « la finitude dans le *Dasein* se laisse-t-elle développer, ne fût-ce qu'en problème, sans « présupposer » quelque infinitude ? » [35].

C'est cette question que nous poserions à Vuillemin. Lorsque Vuillemin veut faire de la philosophie et de l'histoire de la philosophie, des sciences rigoureuses, il semble oublier que de temps à autre on assiste à des révisions « scientifiques » des vues « scientifiques » sur l'histoire, il faudra donc parler d'une histoire scientifique des histoires scientifiques, d'une Science de la science. En outre si la philosophie est une science, il y aura finalement une vérité philosophique scientifiquement établie et *officielle* comme le système métrique; on ne parlera plus d'hérésies mais on parlera d'erreurs. Or l'hérésie comme l'erreur est condamnable, condamnable au nom d'une orthodoxie. Vuillemin sait où cela peut conduire et il sait aussi que pour Kant il n'y a pas d'auteur classique en philosophie. Vuillemin parle de la philosophie de Kant et de ses successeurs comme d'un « grandiose échec » [36], non pas un échec au sens jaspérien

(30) *Ibid.*
(31) *Critique de la raison pure*, t. II, p. 273.
(32) Kant : *Introduction au cours de Logique* (cité par Heidegger, p. 264).
(33) H. Birault : *Existence et vérité d'après Heidegger* (Revue de Métaphysique, 1951, n° 1), p. 82.
(34) Loc. cit., p. 300.
(35) *Ibid.*, p. 301.
(36) *L'héritage...*, p. 299.

du terme, mais un échec devant ces réussites que sont la « dialectique historique » et « l'humanisme athée »; or il y a différentes formes de dialectique historique et d'humanisme athée, Vuillemin en rejetterait sûrement quelques-unes, au nom d'une vraie science il jugerait ces fausses sciences. Mais qu'est-ce qui fonde cette Science de l'homme autocréateur ? Ou bien nous retrouvons là la question de Kant « comment une connaissance par raison pure est-elle possible ? » et nous voilà conduit à une « remémoration » de Kant comme dirait Heidegger; ou alors nous allons parler en inspirés de la non-inspiration, en prophète de l'anti-prophétisme. Dire que l'humanisme athée pourra supprimer le sacré sans avoir recours aux rites du sacré ni aux philosophes inspirés qui vaticinent, c'est oublier que s'il existe un messianisme de la venue de Dieu il existe aussi un messianisme de la mort de Dieu. Dire que le second est scientifique ne change rien à l'affaire car il ne nous évite pas les Grands-Prêtres de l'histoire qui descendent vers nous avec les tables de la Loi, il ne nous évite pas les philosophes inspirés par les lendemains qui chantent, il ne nous évite pas les cultes rendus à des Joseph qui ne sont pas forcément charpentiers.

M. Alquié remarque [37] que « les philosophes disciples de Hegel sont souvent des philosophes du mépris », car les philosophes de l'histoire ne considèrent ceux qui les ont précédés que comme des moments d'un passé dépassé; le problème est de savoir si la philosophie vaut en tant qu'elle prétend apporter des réponses à des questions, ou en tant qu'elle met et remet les réponses en question. Lorsque Heidegger écrit [38] « le simple préserve l'énigme de ce qui demeure et de ce qui est grand. Il vient aux hommes d'une manière immédiate et il a cependant besoin d'une longue croissance. Il cache sa bénédiction dans l'inapparence de ce qui est éternellement le même... Tout raconte le renoncement en faveur du même. Le renoncement ne prive pas. Le message rend familier à une longue origine », il exprime cette idée que toute philosophie est retour, retour au problème du fondement et de l'origine. S'il y a des mystifications par le mystère il y a aussi des mystifications par la clarté, s'il y a des dictatures théocratiques il y a aussi des dictatures anthropocratiques, la tâche de la philosophie est de remettre en question toute science et non de tenter de se confondre avec elle.

JEAN BRUN.

---

(37) F. Alquié : *Qu'est-ce que comprendre un philosophe ?* (C.D.U.), p. 15.

(38) Heidegger : *Le Sentier.* Trad. par J. Gérard (N. N. R. F. Janvier 54).

MUSIQUE CLASSIQUE ITALIENNE

Il faut louer hautement le travail entrepris par la firme Erato pour ressusciter les œuvres inconnues du passé. Ses enregistrements sont d'une qualité de gravure et d'interprétation irréprochables. Il règne, chez cette équipe, un rare esprit d'aventure qui nous conduit à de bien belles découvertes. L'auditeur s'aperçoit très vite qu'il ne lui est pas proposé ici des œuvres n'ayant de vénérable que leur vieillesse et la longévité de l'oubli où elles sombrèrent, mais d'œuvres ayant gardé leur beauté intacte et à qui ne manquait somme toute, que d'être entendues. On s'aperçoit, en les écoutant, qu'il est faux que le temps et son public fassent fatalement justice ; qu'il est vrai que la terre est chargée de chefs-d'œuvre inconnus et que les plus belles des choses ne possèdent nullement une garantie d'immortalité. Il suffit d'un coup de vent de l'histoire pour n'en plus rien connaître. On s'irrite même de ces illustres ayant empoché toute la gloire et qui ne sont des géants que parce que l'on fit le désert autour d'eux. Replacez-les dans leur temps, écoutez ce qu'ils écoutaient de la musique des autres et vous les verrez prendre des proportions plus humaines.

Il est admirable que des chercheurs se soient engagés à ce repeuplement et puissent rectifier ainsi les perspectives. La musicologie enfante la musique, enfin ! et ne se borne plus à l'analyse des poussières savantes. Nous attendons que les orchestres du dimanche veuillent bien se pencher, par exemple, sur ce choix d'œuvres italiennes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qu'Erato nous propose en sept disques (1). Nous sommes persuadés que le grand public découvrirait avec ravissement Bononcini, Torelli, Locatelli ou ce mystérieux Biscogli.

J'avoue porter une tendresse toute particulière aux classiques italiens, surtout à ceux du XVII^e^ et du début du XVIII^e^. J'y retrouve le génie méditerranéen. La brièveté, l'éblouissante évidence, la nouveauté et l'équilibre des formes. Des ombres distribuées par le seul soleil et non par un abus de nuages. Une lyre admirablement accordée avec la tête, le cœur et les tripes. Enfin, une élégance naturelle qui n'existe nulle part ailleurs.

(1) LDE 1.034, Sammartini et Galuppi. — LDE 1.035, Sammartini et Albinoni. — DP. 31-1, Torelli, Vivaldi et Locatelli. — LDE 3.031, Torelli Jacchini, Alberti et Bononcini. — CDE 3.022, Brunetti et Boccherini. — CDE 3.029, Giordani, Rossetti et Viotti. — LDE 3.035, Vivaldi et Biscogli (Symphonies, concertos et ouvertures).

Que ces musiciens aient en quelque sorte pollennisé l'Europe, on le savait, mais on ignorait que leur charme, qui fascina tant de « nordiques » considérables, n'était pas remplaçable, n'était pas dépassé et persistait.

Bononcini, en 1685, a quinze ans et il compose des Symphonies qui semblent nées d'hier, tant elles sont fraîches et vivaces. Sa Sinfonia ottava à 6, op. III, tout particulièremnt, est d'une concision, d'une fertilité et d'une plénitude de style surprenante chez un enfant. On y sent à chaque mesure la royauté du génie. A mi-chemin entre Monteverdi et Corelli, plus mobile que le premier et moins décoratif que le second, il a le muscle noble et serré ; il est grave sans être rhéteur, plaisant sans être bavard et hardi avec cela : manipulant ses six voix avec une autorité qui laisse pantois.

Et Torelli, précurseur de la symphonie de nos pères et instrumentateur admirable ! Il n'hésite pas à jouer des disproportions de volumes les plus risquées et gagne à tout coup la partie, opposant par exemple : quatre hautbois, quatre trompettes, trombone et timbales à deux violons, deux violoncelles et une contrebasse soli sur un fond léger de cordes et d'orgue. La sonorité est prodigieuse.

Ce qui séduit dans l'Italie de cette époque est précisément ce goût du risque, ce plaisir de lancer les dés. Les formes ne se figent pas encore. On les essaie, on les varie à plaisir. On se joue des chaînes. C'est le printemps de la tonalité. On ne trouvera plus après cette jeunesse et ce goût du bonheur.

Tout bien pesé, je préfère le génie qui anime le 6e Concerto de Locatelli — *Il pianto d'Arianna* — à celui de Tristan et Isolde, option absurde sans doute, mais tant pis ! On ne joue plus ces plaintes d'Ariane. C'est grand dommage. Car je ne crois pas qu'il soit possible d'atteindre plus loin, jusqu'à toucher à la pudeur de la mort, avec des moyens aussi simples — encore que très savants. Les derniers adagios de cette œuvre ne cèdent le pas à aucun autre ; et pensez-vous qu'Ariane se suicide en hurlant comme au théâtre ? Jamais silences ne furent plus chargés de détresse amoureuse que ceux qui entrecoupent les ultimes phrases. Jamais musique ne se banda vers le silence comme celle-ci, trouvant en lui la solution de son être même.

De Vivaldi, grâce en soit rendue aux lèvres du flûtiste Rampal, qui en saignèrent, il faut louer deux concertos pour piccolo et orchestre. Ils sont aussi effroyables à jouer que délicieux à entendre. Le premier, en *ut majeur*, surtout à une vivacité qui emporte l'adhésion, et son deuxième mouvement, *largo*, déroule une des plus tendres, des plus limpides cantilènes que je connaisse. Et que cet art est robuste et clair ! Plein de faconde, certes, et n'évitant pas toujours le bavardage, mais l'intelligence et la vitalité y surabondent et une merveilleuse allégresse des moyens. Ce n'est pas rien que d'avoir un artisanat joyeux !

Je ne puis écrire sur tous les auteurs présentés en ces enregistrements, me bornant à signaler les plus représentatifs, mais je ne puis me taire sur Biscogli, dont Erato présente l'unique œuvre retrouvée jusqu'à ce jour : un concerto pour hautbois, trompette

et basson, d'une ingéniosité instrumentale très séduisante. Chacun s'interroge sur cet auteur énigmatique. Il me vient à l'esprit, pour ajouter de l'eau au débat, que ce Biscogli est bien, comme certains le supposèrent, un membre de la famille des Besozzi, qui s'illustrèrent dans l'art du hautbois et du basson ; mais je pense qu'un copiste ou un interprète facétieux, pour se moquer, se venger ou s'amuser des prouesses techniques qu'exigeait la partition, changea gauloisement le nom de Besozzi en Biscogli, ce qui signifie proprement Biscouilles. Changement suggéré par la sonorité même de Besozzi, que le farfelu, amateur de contre-pèteries, devait prononcer : Baise aussi... A la française ! Si saugrenue que paraisse mon explication, je la crois, somme toute, assez traditionnelle.

Soulignons encore un ravissant concerto pour piano de Giordano, qui pourrait être signé par Mozart — et par le Mozart des bons jours. Similitude d'autant plus étonnante qu'il ne s'agit pas de pastiche, mais d'une affinité naturelle très étroite. A dire vrai, qui influença l'autre ? Mozart passa sa vie à imiter des auteurs que l'on n'écoute plus... Mais peu importe, l'œuvre est excellente, pas un instant le fameux « fil » mozartien ne se rompt, ni la grâce ne trébuche. Et cela nous suffit.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

LE ROMAN

TEMPS CHAUD, par JACQUES COUSSEAU (*Corréa*).

Un inconnu ferme sa maigre valise, c'est un solitaire, incompréhensiblement arraché aux règles d'une ville dont il partage encore le climat d'inquiétude. Cet inconnu, Albar, cherche à se séparer d'une compagne abusive, une Mado comme sont les Mado de Marie-Claire, bêtes à pleurer, et ternes jusqu'au suicide (délaissée, elle en tentera l'aventure au cœur du roman). Albar se retire dans une très vague campagne. Pourquoi ? Ce velléitaire, peintre à ses heures, accepte un renoncement équivoque, dans un jeu très rapide de facilités, il accepte un simple « boire manger et se taire » qui n'aura jamais la santé paysanne ni la vigueur d'une inclination naturelle. Ce curieux personnage sans curiosité va affronter des bribes d'êtres, une famille bourgeoise névrosée par un passé de malheurs : la mère Heurtemi exibitionniste à manières, le père au bord de l'angine de poitrine, des pluies, des plages, ce monde à peine contrasté gravitant en sourdine autour de la fille Florence. Cette dernière sera le démon tentateur sans l'artifice d'un visage angélique ni les promesses d'un bonheur (combien le cinéma, le bon et le mauvais, a déterminé chez Cousseau le montage de cette Florence, héroïne en images, malgré soi le sel de la vie !). Aucun des personnages de ce roman ne réussit ni ne cherche à éviter les contacts, les heurts avec cette Florence qui à la manière des enfants, triche et ne cesse d'intriguer avec le sens de la vie.

Tout est conçu en vue d'un drame proche, mais pour de tels personnages issus de l'ennui, de la ruine, de la fatigue, le drame ne peut être qu'absurde, pour la simple raison que leur vie est décousue du réel, et que dans un réel antagoniste ils ne pourraient engager que leur absence d'être. Ni arbitraire, ni faux, ce divorce d'avec la réalité n'existe-t-il pas à la périphérie de notre société ? Le sens du drame se dégagera au moment précis où un espagnol « picassien », chapardeur de lapins et avec qui s'encanaillait la mère Heurtemi, tentera de violer Florence, alors qu'Albar a déjà rituellement initié cette Florence aux sinuosités de l'amour. Quant à Florence, dominée malgré elle par la magie ou la terreur émanant de ce personnage (l'espagnol), elle ne trouvera d'issue que dans la spontanéité, le crime, et se défendra d'une souillure en lui défonçant le crâne. C'est alors la fin, l'interminable fin de ce déraciné, de cet étranger à soi-même qui souffre son agonie sans comprendre et qu'Albar ira enterrer de nuit dans un champ de varechs. Pourquoi cette mort d'un homme, ce retour aux pourritures marines ? Pourquoi tant d'inconnus dans ce livre, et pourquoi

ce livre au-delà de sa singularité est-il essentiel, à la fois profondément douloureux et imperturbablement tourné vers un bonheur possible ?

Nous voudrions ici essayer une approximation. Ce fait divers raconté dans une langue harmonieuse et précise peut se dispenser de manchettes, de mobiles, presque de dates, et pourtant peu de romans illustrent mieux le parfait isolement et la tenace indifférence des êtres acculés à leur seule et misérable vie. Lorsque ces instables, quelques peu incomplets, décident de vivre, c'est immédiatement le drame qui les emporte. Leur silence passé était démesuré comme est démesuré leur passage à l'action.

Usure de la sensibilité ? Ces héros acceptent tout, aucune morale ne les conduit. Enervement, peut-être délire ? Ces êtres perçoivent tout ce qui se passe entre eux et communiquent de l'un à l'autre par simples regards, gestes amorcés, beaucoup plus par une intense sensualité tactile que par paroles raisonnantes.

Jacques Cousseau a bâti son roman avec des gros plans, tumultueusement amenés. Il faudrait un peu de recul pour situer en profondeur ces êtres de chair, ces contemporains. Ce frisson permanent qui va d'un personnage à l'autre (Florence et le petit garçon rêvant sur la terrasse, et possédés par des jeux pas tout à fait innocents), qui va de la plage aux échines, n'est pas le moindre moteur de ce roman. La langue de Cousseau abonde en petites touches érotiques, son imagerie est brutale, sans équivoque, ce qui ne veut pas dire sans perversité.

Sur cet érotisme latent s'équilibre une originale notion et notation du temps (les désirs, la sieste, les heures, la chaleur croissante). L'expression végétale, je veux dire florale du réel, cet érotisme issu de la présence fécondante de la mer, de l'algue, de la pourriture, vient d'un dérèglement minutieux des personnages et d'un dépaysement sans espoir. Tout ceci m'amène au second terme de mon approximation.

Le surréalisme nous a apporté une nouvelle et pénétrante perception du monde sensible. Après des œuvres manifestes et excessives, s'annonce un étrange cycle de romans. Savinio, Gracq, Pieyre de Mandiargue, etc... en sont les premiers exemples. Il y a désormais une manière actuelle, authentique, issue de cette sensibilité surréaliste de voir la mer, les déserts sableux (le paysage), l'amour, les relations humaines, la mort (l'action), et surtout la mort accidentelle : thème tragique de notre temps. Après le surréalisme, de ces sujets on ne peut plus traiter librement, il a écarté la niaiserie et la facilité qui ont encombré la littérature romanesque de la fin du siècle dernier. Bien entendu cette nouvelle expression n'est pas à l'abri du poncif (on pourrait parler d'une « convention surréaliste », du tic au maniérisme il n'y a qu'un pas). Le livre de Cousseau est libre de ces poncifs, chargé de beautés et de forces, c'est par le canal d'une langue sourde, insinuante et fertile qu'il sait faire appel, nous toucher de ce merveilleux quotidien qu'il suffit d'effleurer de quelques images pour en sentir la densité. Que Jacques Cousseau ne se soit point embarrassé d'analyses, ni de montages traditionnels, est à porter à son actif de romancier.

JEAN TODRANI.

LE COMMANDANT WATRIN, par ARMAND LANOUX (*Julliard*).

Les propos que je prête à Armand Lanoux, nourri comme moi aux mamelles de la Marne et qui l'a si bien montré dans *Cet âge si tendre*, sont de ma seule malice et, bien entendu, n'engagent que moi.

— Il faut avoir le prix Goncourt. Donc mettre tous les atouts dans son jeu. Quels sont-ils ? Quelles sont les recettes de la réussite ? Le sujet d'abord. La mode est au panache (exemple : *Les taxis de la Marne*). On peut entendre par là le goût de l'inutile, du sacrifice inutile, en apparence du moins, exacerbation du point d'honneur, exaltation de vertu dites bien françaises, protestation contre la veulerie, la bassesse, la résignation au pire. La mode est à l'héroïsme. Je choisis donc un héros pour principal personnage, ou plutôt deux héros qui se complètent, s'opposent aussi, mais au fond se ressemblent et n'en font qu'un ; l'un, héros par métier, par vocation, par devoir, et c'est le commandant Watrin ; l'autre, héros par nature et par honneur, mais qui ne le sait pas et qui doit faire son apprentissage de guerrier malgré lui, et c'est le lieutenant de réserve François Soubeyrac. Je les fais se débrouiller, et ils se débrouillent très bien, avec leurs contradictions intimes que leur révèlent les situations où ils se débattent, la guerre et la captivité. Ces événements que tant de gens ont vécus, combats et claustration, intéressent de plus en plus ces gens à mesure qu'ils s'éloignent dans le temps, deuxième atout. Je choisis trois moments, comme trois actes (il faut penser au cinéma, à la radio, pas de miettes perdues) qui me permettent de condenser, de dramatiser un récit qui risquerait de l'être bien peu ; les combats sont toujours confus pour les exécutants, pendant ces années de captivité que s'est-il passé d'important à l'oflag ? les prisonniers n'étaient plus que les figurants d'une tragédie qui les oubliait derrière les décors. Deux ou trois idées simples, peut-on être pacifiste ? peut-on justifier la guerre ? peut-on être à la fois pacifiste et guerrier appliqué ? peut-on passer de l'un à l'autre et inversement ? — voilà encore d'autres atouts.

Le style ? La mode n'est-elle pas de n'en avoir pas ? (« Le nombre des habitants des chtoubes s'élevait entre trente et quarante ». Que penserait le professeur de cours complémentaire François Soubeyrac d'une telle phrase ?).

Bien raisonné. Et ce sont *Les racines du ciel* qui l'ont emporté, avec les mêmes atouts, qualités louables et défauts voyants, plus accusés pourtant. L'élève Lanoux n'a eu qu'un prix de consolation.

Mais faut-il avoir le prix Goncourt ?

PIERRE MATHIAS.

LA GRIFFE, par PAUL ZUMTHOR (*Plon*).

Philologue érudit, spécialiste des langues médiévales (on n'a pas oublié les travaux qu'il publia naguère dans les *Cahiers du Sud* sur les origines du lyrisme européen), Paul Zumthor nous donne aujour-

d'hui son premier roman. Il y affirme, dans une écriture sobre et nerveuse, des talents de conteur qu'il eût été dommage de laisser inexploités.

La Griffe est d'abord un *suspense*. Un monstre mystérieux décime les troupeaux d'un village savoyard. La peur s'empare des habitants, les affole de plus en plus, précipite les passions et les haines latentes, finit par secouer jusqu'à la limite de rupture les liens de cette communauté montagnarde. Il faudra une intervention extérieure (celle d'un adjudant de gendarmerie étonnant de carrure et de calme) pour que l'on ait raison de la bête, au terme d'une quête passionnante, qui dure des semaines. Mais le village n'aura pas résisté à la secousse ; il se défait, les uns partent pour toujours, les autres vendent leurs biens, les notables sont remplacés, et les terres passent aux mains de lointains spéculateurs.

Cela se lit d'un trait, comme un bon roman policier. Avec un plaisir d'autant plus vif que la peinture de ces montagnards perdus au bout du monde est d'une pâte vigoureuse. Peut-être même la trouvera-t-on trop dure, mais il y a des traits que l'on n'invente pas, et Zumthor semble connaître bien l'âme paysanne. L'homme, ici, est accordé au site, à ces saisons d'orages et de brouillards, à ces alpages mouillés, à ces roches qui ferment l'horizon. Le livre est traversé d'un grand souffle de nature, qui n'est pas son moindre attrait.

La vocation de romancier de Paul Zumthor paraît certaine : nous attendons avec curiosité sa confirmation.

JEAN LARTIGUE.

LA NUIT AUX YEUX DE BETE, par Monique Watteau (*Plon*).

La métamorphose est un thème courant en poésie, presque un lieu commun. Quand un poète a compris, a vécu (c'est une expérience difficile, mais non impossible) l'unité fondamentale de tout, c'est pour lui non un jeu, mais une nécessité de devenir oiseau, nuage ou pierre. Qu'un romancier essaye avec les moyens ordinaires de la prose de relater une expérience semblable, comme Monique Watteau par exemple, la transformation d'une femme en tarsier femelle, c'est une gageure. Qu'elle s'efforce même de faire croire qu'elle a perdu sa nature, je n'ose dire son âme de femme, pour un corps et des instincts animaux, c'est une entreprise hasardeuse ; l'écueil n'est pas l'invraisemblance, mais le ridicule auquel Monique Watteau sait échapper. Marcel Aymé, dans ses « Oiseaux de lune », au contraire, a su exploiter le comique de la métamorphose. Monique Watteau n'a pas la puissance de Kafka, son talent est autre ; elle réussit, par des détails réalistes et vrais d'histoire naturelle (femme, elle craint les araignées ; tarsier, elle les mange) à rendre sa métamorphose plausible.

Faut-il mettre encore au crédit de l'auteur « l'audace d'un érotisme entièrement recréé » ? Qu'est-ce que l'érotisme chez les bêtes ? Je fais allusion aux amours (mot approximatif) du tarsier femelle avec un mâle . Elisabeth, l'héroïne du roman, éprouve pour

le naturaliste Barney une véritable passion amoureuse ; c'est pour lui ,par amour, qu'elle consent à devenir bête. Mais peut-on parler de passion amoureuse chez les animaux ? Comme je ne suis pas tarsier mâle et que j'ai sans doute encore des préjugés, je préfère Yseult à un tarsier femelle. Faut-il être femme pour devenir si bien bête et préférer la condition animale à la condition humaine ?

PIERRE MATHIAS.

LE PERE, par André Perrin (*Julliard*). Prix Renaudot.

L'auteur raconte son enfance, il y a une cinquantaine d'année. Et restitue à la faveur de la peinture d'un foyer ouvrier parisien la vie affective d'un enfant avec ce qu'elle comprend d'amour et de haine. Doué d'une sensibilité extrême et averti dès le plus jeune âge du sens des réalités (*dans les familles ouvrières les enfants partagent la vie des adultes d'une façon trop étroite, même en esprit, pour ne pas acquérir très tôt un sens des réalités, une sorte de compétence*) l'enfant nous présente tour à tour les personnages qui composent son univers : la grand-mère, les oncles et tantes, les amis, les anarchistes, la prostituée... Mais ce qui compose sa vie, c'est l'amour qu'il voue à sa mère et la haine qu'il a pour son père. Celui-ci, brutal, égoïste, rongé de tuberculose, incapable de réussir, considère sa vie comme un échec. Maladroit dans ses actes, ses paroles, il inspirerait de la pitié si l'on arrivait à le comprendre. Et ce n'est qu'à la fin du livre, trop tard, que l'enfant découvrira en lui la tendresse, le courage, la bonté et la dignité. La haine est bien un « amour mutilé ».

Roman triste, où la fatalité de la misère donne ses couleurs grises ; mais roman émouvant par sa pudeur, sa délicatesse, sa retenue.

JEAN MALRIEU.

LA PHILOSOPHIE

SOCRATE ET LA CONSCIENCE DE L'HOMME, par MICHELINE SAUVAGE.

MAITRE ECKHART ET LA MYSTIQUE RHENANE, par JEANNE ANCELET-HUSTACHE.

LE BOUDDHA ET LE BOUDDHISME, par MAURICE PERCHERON (*Collection « Maîtres Spirituels ». Editions du Seuil*).

Le livre est aujourd'hui devenu trop cher. Les libraires voient chaque jour des clients avides de culture hésiter devant l'achat d'un volume dont le prix est pourtant conditionné par des circonstances économiques inéluctables. Des jeunes gens, des étudiants sont contraints de mesurer strictement leurs achats... Aussi se doit-on de signaler l'initiative prise par les Editions du Seuil de publier une série de collections bon marché, mais dont la qualité est remarquable. Nos lecteurs ont pu déjà apprécier les volumes des collections « Ecrivains de toujours » et « Petite Planète ». Pour le même prix « unique » de 350 francs, les Editions du Seuil ont sorti à ce jour neuf titres d'une nouvelle série consacrée aux maîtres spirituels dans la même formule de présentation et d'illustration.

Parmi les derniers volumes parus, Maurice Percheron avait à traiter d'une religion, Jeanne Ancelet Hustache et Micheline Sauvage d'un homme, de son aventure et de son rayonnement spirituels. Leurs optiques étaient donc différentes et, forcément, leur manière de présenter chaque ouvrage. Pas question pour M. Percheron de donner une anthologie de textes, à peine de dépasser les dimensions imposées du livre. Il doit donc se contenter, avec un minimum de citations, d'exposer non seulement la vie légendaire du Bouddha et le développement historique de sa religion, mais une doctrine et une morale, et leur évolution. Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver un exposé plus clair ni mieux présenté. Il constitue le livre le plus immédiatement pratique sur le bouddhisme qu'offre présentement la librairie.

Eckhart et Socrate représentent deux formes diamétralement opposées de pensée et d'enseignement. Le dominicain du XIII^e^ siècle, père de la mystique allemande, est un universitaire, étudiant puis professeur. Sa pensée, synthèse de l'augustinisme et du thomisme, se développe en chaire, elle s'exalte d'elle-même, emportée finalement dans un immense souffle mystique où l'esprit perd pied. L'ami de Phédon est, au contraire, un flâneur, une sorte de Bohème qui n'écrit rien, qui n'enseigne rien, qui ne fait qu'interroger les hommes et les mettre en face d'eux-mêmes. Cet « homme impossible » use de l'innocence comme de l'ironie, et provoque chez son interlocuteur un véritable embarras intellectuel d'où naît la sagesse.

Chacun des deux ouvrages comporte une partie réservée aux textes. Mais Jeanne Ancelet-Hustache présente moins un homme qu'une pensée. D'où la nécessité de faire d'abord l'exposé de l'œuvre et de la mystique d'Eckhart, d'un seul tenant, et de le faire suivre de ses textes, avant de traiter de son procès et de son influence sur toute la mystique rhénane.

Micheline Sauvage consacre à Socrate un livre particulièrement attachant et d'un bout à l'autre brillant d'intelligence. L'homme Socrate y prend dès les premières pages toute son importance. Les textes bien choisis éclairent aussi bien le citoyen d'Athènes que l'inclassable philosophe. Micheline Sauvage sait faire ressortir la contradiction, presque le malentendu, de Socrate et de la société athénienne de son époque. Dans cette démocratie fidèle à son passé, profondément conservatrice, Socrate avait une position équivoque. Il ne pouvait être rangé parmi les professeurs, les sophistes qui tiraient parti « mondain » de la philosophie. Ce presque gueux, ce personnage familier et excentrique des rues d'Athènes, qui fréquentait les lieux ordinaires et traînait sa sandale n'importe où, recherchait au hasard les entretiens, prenant les gens au dépourvu, utilisant les vertus de la parole pour réveiller les mauvaises consciences ou simplement les consciences paresseuses. « Pour lui, la philosophie n'est pas une activité de spécialiste », écrit M. Sauvage, et son malentendu avec Athènes vient de là. Il jetait Athènes dans le trouble, il hantait Athènes, il la déconcertait, il provoquait à la fois l'enchantement et le malaise. Il devait donc disparaître, sacrifié à la quiétude d'une communauté qui désirait ne pas être dérangée dans la religion, dans la vie familiale, dans le commerce ou dans la politique. Le conformisme athénien a ri de soulagement aux plaisanteries féroces des « Nuées » d'Aristophane, sachant déjà que l'élimination du gêneur ne dépendrait plus que d'une occasion. « Une mince affaire, ce procès, dit Micheline Sauvage, et qui fut loin d'avoir dans la conscience publique du temps un retentissement comparable à celui d'une affaire Dreyfus ». Sans doute. Mais, au moment de boire la ciguë, Socrate — « un missionné, non un professeur » — avait accompli sa mission : poser les bases d'une sorte de philosophie naturelle où seule s'exprime dans sa plénitude de droits, la conscience de l'homme.

P. G.

LA SAGESSE DES PROPHETES (Fuçûç al-Hikam), par Muhyi-d-Dîn Ibn 'Arabî, traduction et notes de Titus Burckhardt (*Albin Michel, « Spiritualité Vivante »*, Série Islam, 1955).

Voilà longtemps que les esprits curieux de doctrine soufi, d'islamisme ésotérique, attendaient une traduction de cette œuvre capitale dont nous ne connaissions guère que le thème. Certes, la présente édition n'est que partielle, tronquée sur bien des points, encore que des notes abondantes éclairent heureusement le texte. Elle offre cependant un exposé suffisant de la doctrine occulte.

Le traducteur le note fréquemment : un parallèle s'impose à bien des égards entre la pensée du soufisme arabe et l'advaïtisme indien. Quoi qu'en pense Vivekananda, informé sans doute par la seule fréquentation de l'islamisme officiel, le soufisme dépasse le monothéisme et s'achemine vers un monisme pur. Par des raisonnements d'une subtilité à faire pâlir un thomiste, Ibn 'Arabî nous introduit dans le monde de l'essence sans forme, sans qualités, sans existence manifestée et qu'il semble bien avoir pressenti par l'expérience mystique directe. Nous retrouvons là assez exactement la

doctrine de Mayâ, mêlée, il est vrai, de relents d'alchimie (« l'homme dans sa constitution naturelle est composé de quatre éléments qu'on appelle aussi humeurs... ») et d'un certain cabalisme (« les nombres subdivisent l'unité »). Et pourtant l'interdépendance que marque bien l'inspiré arabe entre Dieu et ses créatures semble orienter vers une Divinité personnelle corrélative mais non extérieure à l'homme. Sauvegardant la supériorité divine en faisant d'Iblis (le diable) une créature de Dieu — l'Archange révolté, emprunté à l'Ancien Testament — Ibn 'Arabî n'en croit pas moins à la coexistence (non à la coéternité) des deux principes du bien et du mal. S'il corrige l'opposition en affirmant que même dans le mal il subsiste une parcelle de bien, il ne transcende pas toutefois l'antinomie, comme fait le Védanta, lequel enseigne que le mal en soi n'existe qu'en apparence et que l'Intelligence vraie efface la distinction des deux principes.

M. Dermenghem, dans sa « Vie de Mahomet » nous a rappelé que le Prophète n'avait point prêché la division entre Islam et Judaïsme, entre Islam et Christianisme, qu'il renvoyait au contraire au Testament et à l'Evangile pour tout ce que ne disait pas explicitement son Livre. Il n'en est pas moins étrange de voir Ibn 'Arabî adopter le dogme de l'Immaculée Conception de la Vierge Marie tout en contestant à Jésus la qualité de Dieu, pour autant du moins que tout homme n'est pas parcelle de Dieu. On s'étonne de même de le voir concilier la philosophie du renoncement total avec l'amour de Mahomet pour la femme (« les femmes lui furent rendues dignes d'amour ») que par un tour bien scolastique il réussit d'ailleurs à ravaler au second rang, après l'homme, conformément aux coutumes sociales musulmanes. Ce sont là, ce semble, des efforts un peu vains pour accorder une doctrine ésotérique — que certains prétendent empruntée à l'Inde — et la lettre d'un texte qui n'était pas toujours révélé. Spéculations auxquelles nous ont accoutumés les cabalistes de la Renaissance. Mais il faut lire ce livre entre les lignes et recevoir, épuré, le haut message de l'Inspiré comme une des plus grandes manifestations de la Sagesse. Aussi, cet ouvrage doit-il prendre sa place à côté des meilleurs textes des mystiques occidentaux et orientaux.

P. A.

HISTOIRE

HISTOIRE DES ROSE-CROIX, par Paul Arnold (*Mercure de France, 1956*).

L'ouvrage de Paul Arnold est conforme à son titre : c'est un livre d'histoire. Singulier éloge en vérité que cette constatation banale ! Car voici la première histoire des Rose-Croix, si les mots ont un sens et si l'on refuse de confondre le genre historique avec le genre romanesque (voire le genre symbolique) généralement pratiqué par les auteurs qui traitèrent de la mystérieuse Fraternité. Paul Arnold mérite notre gratitude et notre admiration : son dépouillement bibliographique est immense ; il démasque les légendes les mieux accréditées, sans cesse recopiées d'un volume sur l'autre ; il soumet chaque fait prétendu à une critique impartiale et merveilleusement informée du XVII^e^ siècle allemand, français et anglais.

Dans les premières années de ce XVII^e^ siècle, en 1614 et en 1615, trois manifestes édités à Cassel affirment la nécessité et l'urgence d'une « réformation générale de tout l'univers ». Afin d'accomplir cette réforme, les théologiens, les philosophes, les savants, les hommes de bonne volonté sont invités à faire connaître leur intention droite. Telle est l'exhortation que lancent au monde les « Frères de la Rose-Croix », dont l'existence cachée est pour la première fois révélée. Les Frères, en effet, qui sont les inspirateurs des manifestes, appartiennent, selon leur propre déclaration, à une communauté fondée vers 1420 par le sage Christian Rosencreutz et longtemps demeurée en sommeil... Mais l'heure du réveil, en ces années 1614 et 1615, a sonné pour le monde et pour les Frères de la Rose-Croix, qui portent la responsabilité de son salut. C'est à ces Frères que les hommes, conscients des exigences de l'heure, doivent s'agréger.

Qu'était donc cette Fraternité de la Rose-Croix ? Quel était donc le sens de ces manifestes ? Aux questions disputées pendant trois siècles, Paul Arnold apporte une réponse précise, fondée et, croyons-nous, irréfutable.

Le premier résultat acquis par Arnold est que la Fraternité décrite dans les proclamations de 1614 et 1615 n'avait aucune existence réelle, que, contrairement à plusieurs hypothèses dont il souligne la vanité, l'histoire ne découvre pas de société plus ancienne qui se fût placée sous l'égide de la rose et de la croix associées, enfin, que l'imaginaire Fraternité ne ressemblait à aucune institution contemporaine.

La Fraternité de la Rose-Croix est une fiction. Arnold va plus loin et confirme l'opinion commune qui voit en Jean-Valentin Andreæ, pasteur luthérien, l'initiateur de cette fiction, de ce *ludibrium* propre à séduire l'imagination et à conduire au véritable christianisme les hommes dont il aurait ainsi flatté le goût de l'étrange et du secret. Mais Arnold démontre aussi que les manifestes ne peuvent être l'œuvre d'un seul et que plusieurs mains y

paraissent. Ces mains sont celles d'amis de J.-V. Andreæ. Arnold a tenu la gageure d'élucider la biographie de chaque membre du cénacle de Tubingen et de discerner les soucis et les tendances de tous ceux qui contribuèrent vraisemblablement à la rédaction des manifestes.

Ces soucis, ces tendances d'Andreæ et de ses compagnons, que les manifestes expriment, Arnold les rattache à la mystique médiévale, à l'héritage de Thomas a Kempis, de Ruysbroeck, de Maître Eckhart et, plus loin encore, à la tradition du pseudo-Denys. Quoique Paul Arnold nomme Agrippa et surtout Paracelse parmi les ancêtres du rosicrucisme primitif, peut-être pourrait-on reprocher à notre auteur d'attribuer un rôle prépondérant, dans l'élaboration des manifestes, aux idées religieuses et mystiques. Les idées philosophiques ne furent pas moins puissantes. L'érudit professeur Will-Eric Peuckert insista naguère, de son côté, sur l'apanage pansophique. Sans doute, ces deux excès s'équilibrent.

Nous pensons que la part de chaque inspiration est égale et que la « réformation générale » est à la fois une réforme de la connaissance et une réforme de la conduite. C'est le terme de théosophie qui définirait le mieux le système des manifestes, car, dans la théosophie, théologie et philosophie se concilient et s'unissent : Dieu est connu par et dans le monde où sa Sagesse maintient l'harmonie, et l'homme ne saurait comprendre le monde sans y percevoir la présence sophianique. Le salut par l'illumination et par l'extase est un salut intellectuel en même temps qu'un salut moral et spirituel.

L'énigme est ainsi résolue. Mais l'étude d'Arnold ne procure pas seulement le plaisir qui s'attache à la solution d'une énigme de la petite histoire : il n'est guère de société secrète qui n'ait, de quelque manière, éprouvé le prestige des Rose-Croix, suivi leur modèle idéal ou fréquenté leur soi-disant descendants. Car la Fraternité fictive « engendra » des enfants naturels, ou plutôt adoptifs : d'Allemagne, la Fraternité transporte en France et en Angleterre ses charmes illusoires. Elle connaît outre-Manche une fortune singulière qui s'éteint à la fin du XVII^e^ siècle. Puis des assemblées rosicruciennes s'organisent, durant tout le XVIII^e^ siècle en Allemagne de nouveau et en France. Le symbolisme rose-croix dicte l'ordonnance des hauts grades de la Franc-Maçonnerie et des rituels de ces grades. Des généalogies fantaisistes tentent de prouver la filiation des rosicruciens du XVIII^e^ siècle par rapport aux grands ancêtres... mais on sait que ceux-ci étaient des ancêtres mythiques. Au XIX^e^ siecle, Mathers crée la *Societas Rosicruciana in Anglia* et Stanislas de Guaita devient le Grand-Maître de l'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix catholique. De nos jours, plusieurs groupements se placent encore sous le patronage de la Rose-Croix.

Ainsi, le problème de la Rose-Croix est intimement lié à maint personnage, à maint épisode de l'histoire de la philosophie ou de la littérature, à maint événement social ou politique. Paul Arnold, après avoir établi la multiplicité des auteurs des manifestes et décelé dans ces derniers textes une tradition illuministe, n'a point de peine a rejeter la prétention des individus que la rumeur publique avait rattachés la Fraternité (quoique, dans la première période de l'histoire des Rose-Croix, aucun auteur sérieux n'ait jamais

soutenu qu'il appartenait à l'Ordre ni même qu'il avait rencontré un Frère) ; de même Arnold dénonce la pseudo-filiation des sociétés rosicruciennes du XVIII^e^, du XIX^e^ et du XX^e^ siècle.

Mais il n'en est pas moins utile de suivre, dans ces fausses sociétés de la Rose-Croix ou chez les faux Rose-Croix, le cheminement d'un courant de pensée éternel, cristallisé au début du XVII^e^ siècle, par l'entreprise tapageuse d'Andræ.

Chaque nouvelle création, chaque apparente résurgence est bien situé par Arnold. Celui-ci — il est vrai — eut pu analyser plus profondément le contenu doctrinal de chaque nouvelle société rosicrucienne et surtout la dépendance de certaines sociétés par rapport aux sociétés immédiatement antérieures. D'autres chercheurs trouveront là une matière fort riche et presque inexploitée.

En quelques points on corrigera, on précisera ou on développera l'œuvre d'Arnold. Mais les travaux des futurs historiens de la Rose-Croix devront s'appuyer sur la véritable somme qui nous est offerte aujourd'hui et qui constituera la base inébranlable de toute nouvelle étude.

ROBERT AMADOU.

LES ARTS

ART ABSTRAIT, par Marcel Brion (*Albin Michel*).

JOAN MIRO, par J. Prévert et G. Ribemont-Dessaignes (*Maeght, éditeur*).

Tout nous porte à penser que l'art à son origine n'a pas cherché à s'intégrer dans la réalité du monde extérieur. Il exprimait, en s'aidant plus ou moins de certains de ses éléments, des forces mentales, religieuses ou magiques. Mais l'homme s'est engagé, au cours des âges, à la conquête du monde extérieur, dans la voie de sa soumission. L'art s'est alors employé à servir ce dessein. En reproduisant la réalité, en la mettant à portée re-créatrice de l'homme, il rassurait celui-ci, il confirmait ses pouvoirs. L'art cessait d'être objet pour devenir moyen de connaissance. Or, voici qu'après être allé jusqu'aux limites du figuratif, un art contemporain, improprement appelé abstrait, prétend créer un objet en même temps qu'une œuvre. « L'œuvre d'art, écrit Marcel Brion, n'est pas abstraite, mais concrète. Elle est un objet, ce qu'une abstraction ne peut pas être ». Et pourtant, on nomme aujourd'hui abstrait ce qui s'adresse à l'émotion sensorielle pure : « le domaine de l'art abstrait est donc, dans ses grandes lignes, écrit encore M. Brion, celui que parcourait difficilement l'art figuratif en raison même des obstacles que met la figure à la fois à la *pensée pure* et à *l'émotion pure* ».

Il manquait un commode et signifiant manuel de l'art abstrait. Marcel Brion comble heureusement cette lacune. Son livre constitue dans sa première partie une étude esthétique très complète, s'employant d'abord à dégager la nature et les caractères de l'art abstrait, puis ses constantes depuis les origines de l'art, le lent cheminement de ses lois du géométrisme archaïque jusqu'à l'art roman. Les voies nouvelles ouvertes à la peinture par Mondrian et Kandinsky sont occupées aujourd'hui par de nombreux peintres de talent. M. Brion consacre la deuxième partie de son ouvrage à les dénombrer et à les situer dans les divers courants actuels de la peinture abstraite. Je regrette vivement l'absence d'un index qui permettrait de consulter plus rapidement ce livre, au lieu d'errer d'une page à l'autre à la recherche de tel ou tel artiste.

Joan Miro, auquel l'éditeur Maeght consacre un luxueux ouvrage, dont la mise en page est pleine d'élégance et comme de noblesse, Miro est-il un surréaliste ou un abstrait ? Marcel Brion se pose la question, incline vers le surréalisme et, finalement, le déclare aussi difficile à classer que Paul Klee. Il apparaît en tous cas que Miro s'efforce de restituer à la peinture un *caractère magique* qu'elle avait perdu depuis les œuvres de la préhistoire. La science qui a alimenté la peinture depuis des siècles (de la perspective d'Uccello jusqu'aux théories de Chevreul chères aux Impressionnistes) perd chez lui tous ses droits. Le fossé qui sépare la magie de la science peut se mesurer en mettant en présence par la pensée deux œuvres naturalistes, un cheval de la grotte de Lascaux par exemple, et un

cheval de Degas. Mais il se mesure aussi en comparant un tableau de Miro et un tableau de Picasso.

Miro est parfaitement éloigné de ces « voluptés de formes et de couleurs » dans lesquelles l'art a fini par s'enfoncer, selon l'expression de G. Ribemont-Dessaignes. Miro fait une peinture de signes, d'hiéroglyphes personnels, mais ces signes ont avec le réel des liens secrets, des liens magiques, dont on ne peut pas ne pas être frappé. Miro est catalan. Il y aurait toute une étude à faire sur les rapports esthétiques de la Catalogne et de l'Asie, depuis ce peintre mystérieux de l'atelier des Borassa qui mêlait des formes extrême-orientales à l'image de la Vierge. C'est aux miniatures persanes que Miro prend son espace, à la graphie chinoise son arabesque. Mais, quelle que soit son soin évident de créer une « troisième dimension poétique », quelle que soit son mépris de la forme au profit du signe, on répugne, devant l'art de Miro, à parler de peinture abstraite tant on sent le peintre en communion sensuelle avec le réel. Je le soupçonne d'avoir plus de joie à créer, non pas sur la surface « abstraite » de la toile, mais sur ce morceau de la matière de l'univers que constitue la plaque d'argile passée au feu. Il y a là une collaboration de la matière avec l'esprit, un « objet » qui prend sa force et ses pouvoirs à la fois de l'artiste et du monde extérieur. Je pense à certaines photographies en plein air, assez saisissantes, de céramiques faites par Miro en collaboration avec Artigas.

J'ai signalé la belle présentation de l'ouvrage de Maeght : il faut aussi dire la qualité de ses lithographies et de ses reproductions en couleurs.

PIERRE GUERRE.

•

(*Un volume, 320 pages, 42 planches hélio, 17 planches en couleurs. Prix : 2.700 francs*).

(*Un volume, 220 pages, 10 lithographies originales, 12 reproductions en couleurs, 145 reproductions en noir. Prix : 4.500 francs*).

LA FRESQUE FLORENTINE, par Pierre Poirier (*Albin Michel*).

Les fresques sont des trésors peu connus. Comme elles ne voyagent pas, il faut aller les voir sur place. Or, le touriste va volontiers à Florence mais pousse rarement jusqu'à Orvieto ou à Arezzo. Aussi, le livre de M. Poirier, agréablement illustré d'une centaine de reproductions bien choisies, sera-t-il le bienvenu, car il nous apporte une contribution précieuse à la connaissance de l'art de peindre dans la plus noble de ses expressions.

Il est certain que la Toscane est la vraie patrie de la fresque et que nulle province en Italie n'engendre autant de fresquistes ni de plus grands. Est-ce parce que l'architecture donne toujours aux arts plastiques leur véritable cadre naturel et que la nudité des vastes murs y faisait appel plus qu'ailleurs à de larges développements picturaux ? Peut-être est-ce plutôt la transparence de l'atmosphère florentine, la netteté de ses contours, qui a donné aux

artistes des émotions que seul pouvait traduire un procédé sans retouches ni artifices, et qui exige une spontanéité, une promptitude dont ne sont capables que les vrais peintres : « Art magistral, a écrit Vasari, de tous les modes de peindre, la fresque est le plus beau ». Et de fait, les grands artistes toscans n'ont atteint leur plénitude que grâce à elle. Giotto n'a presque jamais peint de tableaux portatifs. Piero de la Francesca est pour nous le peintre de la *Reine de Saba*. Signorelli, celui du *Jugement dernier;* et quant à Raphaël, nous donnerons toutes les Vierges à la Chaise ou au Chardonneret pour les Chambres du Vatican.

C'est une véritable histoire de la fresque qui nous est présentée avec beaucoup d'érudition. Et c'est en même temps l'histoire de la ligne, car, dit l'auteur, « le Florentin oriente sa sensibilité sur la ligne tel le dessinateur étrusque fait tenir le monde dans le fond d'une coupe de terre cuite ». Avec Giotto les formes se dégagent de l'immobilité où elles se figeaient depuis plusieurs siècles. Succédant à la dispendieuse mosaïque, l'austère école de la fresque est née. Très justement, l'auteur observe que l'esprit plastique florentin associe les fresquistes les uns aux autres. Et, en effet, Masolino, Masaccio, l'Angelico, Filippo Lippi, Ucello Andrea del Castagno, Gozzoli, Ghirlandaio, se succèdant avec une logique, une continuité irréfutable, « conduisent la ligne florentine à son plus haut point de rayonnement ». Elle atteindra la suprême élégance avec Botticelli « qui réduit la forme aux simples contours ».

C'est le génie de Michel-Ange « nouveau Titan à l'assaut du ciel touché par le doigt de Dieu », qui portera la fresque à son sommet. Mais il sera son dernier maître. La voilà déjà détrônée par le panneau ou la toile. « Le jour où la peinture crut se libérer du mur, conclut M. Poirier, elle perdit son plus solide appui. La fresque conférait aux œuvres une noblesse que le panneau de bois ne comporte plus ».

ROMAIN CALVET.

(*Un volume* 296 *pages,* 96 *planches ohrs-texte. Prix :* 1.500 *francs*).

FRAGONARD, par Louis Réau (*Elsevier, éd.*).

Fragonard n'est pas dans le goût de notre époque. Depuis bien longtemps aucune monographie importante ne lui avait été consacrée. Louis Réau répare sans doute une injustice, car enfin les artistes modernes, depuis les impressionnistes et les Fauves, pratiquent la même touche libre, et cette sorte d'improvisation picturale qui atteint chez Fragonard une véritable virtuosité. Mais on lui a volontiers préféré les valeurs constructives raisonnées de Chardin ou ce nimbe « intellectuel » dont on a trop généreusement paré Watteau. Il y a pourtant une ligne picturale qui mène de Rubens à Tiepolo et à Fragonard, et de là à la fois à Daumier (pour le côté « esquisse » solide) et à Renoir et à Bonnard (pour la joie de la touche et de la lumière rose ou blonde).

Il est temps de faire cesser le « malentendu » Fragonard. Peut-être paye-t-il la polissonnerie de ses sujets, l'influence du milieu parisien où il vécut, celui des filles d'opéra, des maîtresses royales et des fermiers généraux. Disons aussi qu'il a été victime d'un « lyrisme de pacotille » contre lequel s'élève à juste titre Louis Réau : l'enfant de Grasse, le fils de la gantière, les fleurs, les parfums et les femmes, et autres fantaisies.

Certes, Fragonard est né à Grasse, mais il est venu à Paris à quatre ans, et jamais, jusque dans la futilité, dans la facilité, peintre n'a été plus « parisien ». Il est cependant le seul grand peintre méditerranéen de son époque, mais s'il a pris des leçons à l'Italie, il en a pris aussi aux Flandres et aux Pays-Bas : « Il doit autant à Rubens et à Rembrandt qu'à Pierre de Cortone et à Tiepolo », écrit Louis Réau.

La meilleure partie du livre qui vient de paraître est consacrée à la formation artistique du maître. Cet élève de Boucher a su, malgré les contraintes de la mode parisienne et du succès, réaliser l'équilibre entre le génie méditerranéen et le génie nordique, entre les peintres venitiens ou napolitains et Ruysdael et les Hollandais. Louis Réau nous propose enfin un très sérieux catalogue des œuvres de Fragonard, en attendant le catalogue critique que doit publier M. Wildenstein.

L'ouvrage a de la tenue, imprimé dans un beau caractère Garamond, et contient des reproductions en couleurs soignées. L'éditeur a eu l'idée de l'habiller d'une reliure en imitation peau, avec fers or ; malheureusement, l'adjonction d'une illustration lui donne le fâcheux aspect d'un livre de prix d'il y a quarante ans. Mais jugera-t-on sur sa présentation désuète un livre si intéressant ?

PIERRE GUERRE.

(*Un volume relié, 274 pages, 140 illustrations dont 10 en couleurs. Prix : 3.500 francs*).

MODIGLIANI ET SON ŒUVRE, par A. Pfannstiel (*La Bibliothèque des Arts*).

Cet ouvrage est essentiellement un catalogue raisonné de l'œuvre de Modigliani, fait avec soin. On y remarque qu'aucun musée italien ne possède encore d'œuvre importante de celui qui mourut en murmurant : « Cara Italia... ». Pfannstiel dégage en quelques pages les lignes essentielles de la vie du peintre. Mais ce livre nous laisse sur notre faim. On attend toujours, texte et reproductions, l'ouvrage définitif sur Modigliani.

P. E.

(*Un volume, 190 pages, 49 reproductions. Prix : 990 francs*).

VARIETES

LE LIVRE DES ARBRES, par René Ménard (*Arts et Métiers Graphiques*).

On connaît cette secte religieuse japonaise qui veut mettre l'homme en communion intégrale, intuitive avec la nature et dont les adeptes vivent dans la plus totale fraternité avec les arbres, dans leur silence, dans leur noblesse. Il y a dans la ferveur de René Ménard pour l'arbre, quelque chose de grave, de grand, comme de religieux. Le culte de l'arbre, et son amitié, a besoin non de prêtres, mais de poètes. C'est à un poète donc qu'il appartenait de réaliser le *livre des arbres*, de mettre en face des vers de soixante-douze poètes, les images des branches et des feuilles qu'ils évoquent. Les photographies choisies par Ménard amplifient souvent le halo poétique des mots ; elles cèdent rarement à la virtuosité d'une figuration exacte, d'une correspondance minutieuse. Certes, en ce cas, on apprécie la réussite, mais le poème en sort un peu rétréci. Je préfère les confrontations où miraculeusement tremble entre texte et image comme une marge de sève et de lumière, de calme et de beauté. « Dans la forêt je suis en mon entier, écrit R. Ménard. Tout est possible dans mon cœur comme dans les caches des ravines. Une distance touffue me sépare des morales et des villes. Ici, rien n'est efficace, sinon de se fondre dans la respiration des essences. Le Sacré dort encore sous des millions de feuilles, paupières que le moindre vent referme sur son sommeil ».

Ce livre est en définitive plus que ce choix intelligent où les mots deviennent lumière et feuilles. Il est peut-être une sorte de leçon de morale. Pour employer l'expression d'Eluard, les arbres couronnent l'homme de bien-être ensoleillé — et les vers des poètes retrouvent leurs grands pouvoirs en face des sentiers et des branches, et des rayons obliques à travers la forêt.

P. G.

DE SAINT-PAUL-DE-VENCE, par André Verdet, photographies de G. Ehrmann (*Editions Cailler*).

On ne peut pas faire un livre banal sur Saint-Paul-de-Vence, je veux dire une sorte de baedeker illustré procédant de descriptions de l'extérieur et d'images mises à la suite les unes des autres. Tout le charme de ce village, son atmosphère même resteraient en dehors, et nous n'aurions entre les mains qu'un froid, qu'un décevant bulletin d'état-civil, sans intérêt. André Verdet n'a songé qu'à écrire, de Saint-Paul-de-Vence, une sorte de chronique intérieure, poétique, qui ne raconte rien que le calme, le silence, les orangers et les oliviers, la rencontre d'un peintre ou d'un céramiste, les colombes et les bouquets sur la margelle d'un puits, bref tout ce qui peut se trouver ailleurs mais qui n'existe ainsi qu'à Saint-Paul.

Les photographies de Gilles Ehrmann, parfaitement accordées à une entreprise si intime, ne cherchent pas à documenter ni même à montrer, mais à faire sentir, à faire toucher le charme : un vieil escalier, un balcon, du linge qui sèche à une fenêtre, l'écorce d'un arbre, un rayon de soleil sur un façade, un pan de rempart, des visages...

P. G.

SAIGON, par Raymond Cauchetier (*Albin Michel*).

Des images prennent vie, par la grâce d'un esprit qui a retrouvé les rites créateurs. Ici, une fillette sur un sampan fleurit un arrayo, dont le limon se respire sous le reflet dense des eaux. Là, dans les temples, pour la Fête des Ames Errantes, les visages s'éloignent à travers les fumées des bâtonnets odorants. Et ne serait-ce que pour surprendre dans sa prière le supérieur de la pagode bouddhique des Bambous Pourprés, l'ouvrage vaudrait le regard. Mais qu'il s'agisse du feu qui s'abat sur un quartier de paillotes, des pompes extraordinaires du théâtre classique, de simples légumes dans des corbeilles, d'une table servie, du vieux porteur qui sourit d'une bouche édentée, l'objectif se pose avec plus de délicatesse que bien des yeux. R. Cauchetier, qui l'a manié avec un grand art, a composé aussi les notices, d'une main à la fois rigoureuse et sensible. On s'éprend de la ville qu'il a ainsi recréée, dans la vérité profonde de la saisie poétique.

GABRIEL GERMAIN.

LONDRES, photographies de Martin Hurlimann, texte de E.-W. White (*Ed. Braun*).

Ce petit album ne vise pas à être un recensement architectural ou humain d'une ville immense et multiple. Il en offre l'atmosphère, l'essence profonde dont le passé traditionnel et le confort sont la base.

Les maisons de briques sans volets, aux fenêtres encadrées de blanc, les grilles devant les immeubles, les façades des clubs chics, les monuments qui passent du gothique le plus compliqué à l'ordonnance antique, tout est sérieux, bien rangé, commode, dans un air timide, gris, où le pâle soleil fait de petites taches de joie sans exubérance. Les autobus rouges créent sur les photographies en couleurs des valeurs étranges, comme les uniformes des Horse Guards mitraillés par les photographes. Tout un abus de colonnes un peu naïf ne fait que mieux apprécier le calme de la bibliothèque du Soane Museum, et l'intérieur d'un bar de la belle époque, sous Edouard VII, mêlant les glaces gravées aux boiseries d'acajou, et presque l'odeur du punch aux formes de l'image.

P. E.